البلاغة والنقد الأدبي

مجلة فصلية علمية مُحكّمة

ملف العدد :

الشعر المغربي الحديث والمعاصر (1) :
محطات تاريخية ورؤى شعرية

العدد
السابع
خريف / شتاء
2016

البلاغة والنقد الأدبي

مجلة فصلية علمية محكمة

البلاغة والنقد الأدبي

مجلة فصلية علمية مُحكّمة

طبع هذا العدد بدعم من وزارة الثقافة

البلاغة والنقد الأدبي - مجلة فصلية علمية محكمة
عنوان المراسلة: صندوق البريد رقم 89. البريد المركزي. الرباط المدينة. المغرب.
البريد الإلكتروني: elbalaghawaennaqedeladabi14@gmail.com
أو adnanimohammed@gmail.com
الهاتف: 35 12 65 65 06 أو 44 67 35 37 05
الملف الصحافي: 6/014
رقم الإيداع القانوني: 2014PE0036
ردمد: 2351-8790
الغلاف من تصميم الفنان: محمد السالمي
الطباعة: دار الأمنية – الرباط
التوزيع: سبريس

قواعد النشر في المجلة

تنشر مجلة «البلاغة والنقد الأدبي» جميع الدراسات والمقالات الأصلية والمترجمة من أي لغة أخرى في مجال اختصاصها، المراعية لأدبيات البحث العلمي.

وتيسيرا لعمل هيئة التحرير، والهيئة العلمية للمجلة، ولإعطاء المساهمة حظا أوفر في النشر، يرجى الالتزام بالأدبيات الآتية:

- ترسل المساهمات على البريد الإلكتروني للمجلة elbalaghawaennaqedeladabi14@gmail.com، مكتوبة بالوورد، بحجم 14، وبخط Simplified Arabic في المتن.
- توضع الإحالات في أسفل كل صفحة، مع الاقتصار على اسم المؤلِّف، والمؤلَّف، والصفحة فقط. وتُثبت المصادر والمراجع والدوريات باللغة العربية أو الأجنبية في آخر المساهمة (اسم المؤلِّف، اسم المؤلَّف، دار النشر، سنة النشر، ورقم الطبعة). وإذا كان مقالا من مجلة، يوضَع بين مزدوجتين، ويُذكر العدد أو المجلد والسنة. ويُراعى في إعداد كل ذلك الترتيب الألفبائي لأسماء المؤلفين.
- يُؤْمَل ألا يتجاوز عدد الكلمات 5000 كلمة.
- يُرفَق النص المترجَم من أي لغة بالنسخة الأصلية له، مع ضرورة التوثيق.
- يُبَلَّغُ أصحاب المساهمات بتسلم مساهماتهم العلمية فور التوصل بها، وتحال على هيئة التحرير، والهيئة العلمية للمجلة للبث فيها على نحو سري. ويُبلغ أصحاب المساهمات المجازة بذلك.
- تَطلب هيئة التحرير، في إطار التعاون العلمي، إجراء التعديلات الضرورية عند الاقتضاء. اختزالا أو توسيعا أو تصويبا.
- لا تعاد المساهمات لأصحابها، سواء تلك المقبولة للنشر، أو التي لم تُقبل.

المرجو أن يلتزم الباحثون بهذه القواعد تيسيرا لعمل هيئة التحرير واللجنة الاستشارية

المحتويات

كلمة العدد

يأتي هذا العدد -كسابقيه- حافلا بالأبحاث والدراسات والقراءات، مُفْردا حيزا مهما لتجربة الشعر المغربي الحديث والمعاصر، الذي اختارت هيئة التحرير أن يكون محورا أساسيا، إيمانا منها أن الشعر يظل دائما في واجهة الأنواع الأدبية. بل إن كَمَّ المساهمات التي وردت على المجلة، ذات الصلة بالمحور فاق المتوقع، وهو ما دفع الهيئة إلى تقسيم ملف العدد إلى قسمين، أحدهما ضمه هذا العدد، وثانيهما سيكون ملف العدد المقبل بحول الله. وقد ساهم في القسم الأول من ملف العدد كل من الأساتذة الباحثين: الأستاذ محمد الولي الذي قارب ديوان «الفروسية» للمجاطي مقاربة بلاغية صرفا من خلال الكشف عن الاستعارات التي بنى عليها الشاعر معانيه، كاشفا عن أنواعها وتجلياتها ووظائفها الجمالية والدلالية. أما الباحث والشاعر أحمد عمراوي فعالج في مساهمته أسئلة الذات والآخر وكتابة الأثر، منطلقا من الحساسية الشعرية الجديدة في راهن الشعر المغربي، مازجا بين الطرح النظري لأبرز قضايا هذا الشعر، والدراسة التطبيقية لعدد مهم من الشعراء المغاربة الحداثيين والمعاصرين. وهو المنحى نفسه الذي سلكه الباحث والشاعر عبد الدين حمروش الذي جعل من تجربة محمد بنطلحة منطلقا أساسيا لدراسته التي امتدت إلى إبراز الإطار العام للشعرية المغربية المعاصرة. وقد وقف الباحث وقفة متأنية للكشف عن العناصر الإبداعية لدى الشاعر، في ظل الحداثة الشعرية المغربية. وغير بعيد عن البحث في بنيات القصيدة المغربية الحديثة والمعاصرة، جاءت مساهمة الأستاذ بوبكر منور لتجلي إحدى أهم مرجعيات هذه القصيدة ببحث تحت عنوان: القصيدة المغربية المعاصرة: من مظاهر البنية المعرفية، منتهيا إلى أن مقاربة هذا الموضوع، ليست بالأمر الهين، لأن أرضه ممتدة التخوم. فهو يمتد بقدر امتداد الفعل الإنساني الذي يتجدد ويتطلع ويستمر.

هذا، ويعود بنا الأستاذ الباحث الحسين آيت مبارك إلى تجربة شعرية مغربية حداثية خاصة تتجلى في دراسته لديوان «كتابات خارج أسوار العالم» لمليكة العاصمي. وعلى الرغم من أن الباحث انتهى إلى أن «المنزع الواقعي أبهت المنزع التخييلي في هذا الديوان»، إلا أنه -ومن خلا كشفه عن البنيات الدلالية للديوان- أكد أن ما يحسب للشاعرة، هو «هو مغامرة البداية، ومغامرة انخراط الأنثى في تجربة الكتابة، ومغامرة خوضها فيما لم نعهده في بنات جنسها، ثم مغامرة سعيها إلى لَمِّ شظايا الهوية ولَحْمِ عُراها».

أما دراسة الأستاذ الباحث خالد التوزاني فلم تبتعد كثيرا عن نهج السابقين الذين اختاروا مقاربة تجربة شاعر واحد، إلا أنها تختلف عنهم من حيث المنظور والتوجه الذي ارتضاه، حيث قارب تجربة الشاعر أحمد مفدي مقاربة تَتَغَيَّى الكشف عن البعد الصوفي للأمكنة، متخذا من فاس

نموذجا لإبراز تجليات الصوفية في الديوان. منتهيا إلى أن «العشق الصوفي لهذه المدينة الخالدة هو أبرز ما يطبع المنجز الشعري أحمد مفدي».

إن كل هذه الدراسات غطت مرحلة تاريخية ممتدة من الستينيات من القرن الماضي إلى السنوات العشر الأولى من الألفية الثالثة، وهي مرحلة مهمة في تاريخ الشعر المغربي الحديث والمعاصر.

ولأن للحداثة الشعرية مظاهر أخرى غير التي رسختها التجارب المتناولة من قبل الأساتذة الباحثين، فقد عادت بنا مساهمة الأستاذ عبد الرحمان نباتة إلى مرحلة متقدمة من الحداثة الشعرية المغربية، حين قدم قراءة في أشعار علال الفاسي، كاشفا عن تجليات وحجم حضور تِيمتيْ الحب والحرية، بمفهومها المطلق، رابطا ذلك بالسياق التاريخي الذي حكم تجربة الرجل.

ولأن المجلة أبواب متعددة، فقد حافظ هذا العدد على أبواب المجلة كما أَلِفها القارئ الكريم، إذ جاء الحوار مع أحد رواد الشعرية المغربية الحديثة الأستاذ محمد لقاح الذي حاورته المجلة في إبداعه الشعري تماشيا مع ملف العدد، وفي ترجماته، وفي دراساته النقدية.

أما باب «دراسات وأبحاث»، فقد ضم مجموعة من المساهمات المختلفةِ التوجه والمنهج والموضوع، حيث سيجد القارئ خمس مساهمات علمية جادة لكل من الأساتذة الباحثين: أحمد بوعنان/ من أجل مقاربة تبادلية حجاجية للحوار: حل النزاع نموذجا، وأحمد رزيق/ عنف الهامش في رواية «روائح مقاهي المكسيك» للكاتب المغربي عبد الواحد كفيح، وثريا ماجدولين/ الجماليات الغربية والشعر، والشرقي نصراوي/ آلية المحادثة في رواية عزوزة، ورشيد يلوح/ نواظم التّداخل الثقافي العربي- الفارسي.

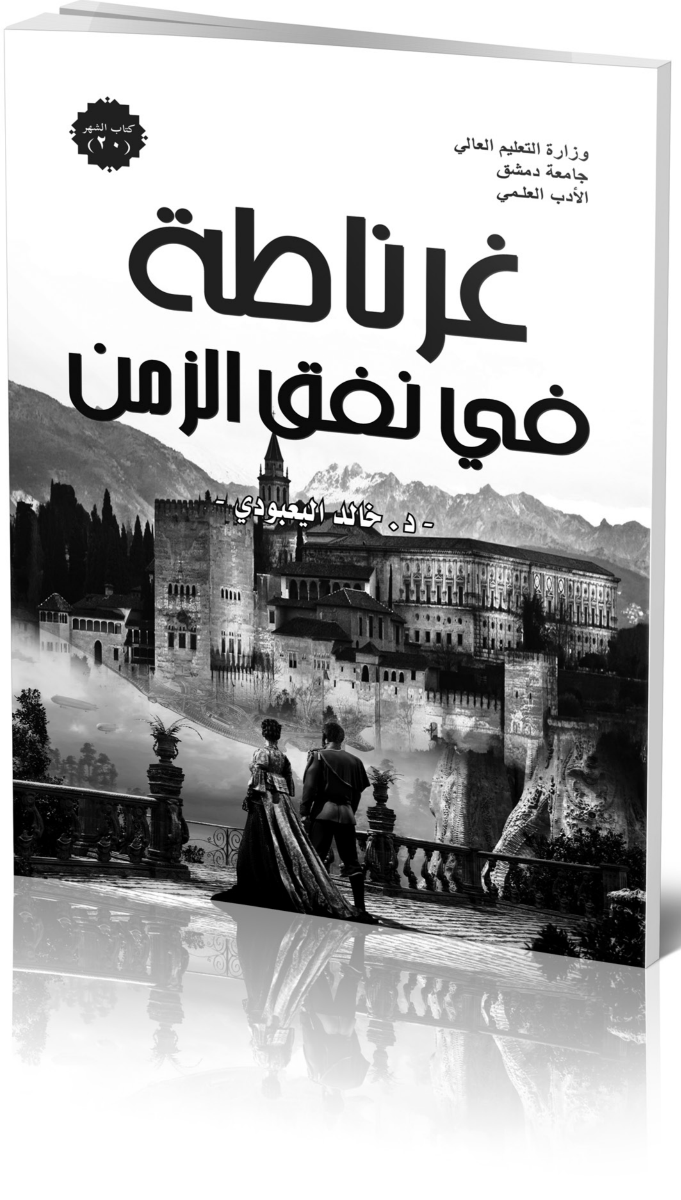
وفي باب الترجمة، ساهم الأستاذ الباحث لحسن بوتكلاي بترجمته لمقال: «تحليل الخطاب في أوروبا» لجوهانس أنجيرمولير.

وتناول الباحث رضا الطاهري في باب «قارئ وكتاب» كتاب «المنهج النفسي في النقد الأدبي الحديث بمصر» لمحمد البوري بالدراسة والتحليل.

بينما قاربت الباحثة أسماء كريم مفهوم النص «في باب «مفاهيم»، واقفة عند منطلقات التحديد وعناصرها.

إن هيئة التحرير سعيدة وفخورة بما راكمت من أعداد، ومن مساهمات علمية قيمة لنخبة من ألمع الباحثين المغاربة والعرب، وطموحة أيضا إلى الأفضل قصد تقديم منتوج علمي في مستوى تطلعات القارئ الكريم.

دراسات وأبحاث


كتاب الشهر
(٢٠)
وزارة التعليم العالي
جامعة دمشق
الأدب العلمي
غرناطة
في نفق الزمن
- د. خالد اليعبودي -

من أجل مقاربة تبادلية حجاجية للحوار: حل النزاع نموذجا

أحمد بوعنان[1]

I. في زمن تطور فيه الخلاف إلى نزاع وبات التعبير عن الاختلاف شكلا من أشكال التعارض والتباين القصد منه إقصاء الآخر وفرض سلطة معينة عليه، يؤول الوضع إلى حالة تعنت المتخاطبين بالاحتفاظ على مقومات الاختلاف ورفض كل أشكال التماثل والتصالح مع الآخر ومع الذات. لا يسع اللسانيات التطبيقية المنفتحة على التواصل البيني أو المهني إلا الاهتمام بالبنيات اللغوية-الحوارية ليس من أجل سبر أغوارها اللسانية فحسب بل وباقتراح حلول عملية تمكن من إنجاح التفاوض وحل النزاع.

انطلقت فكرة هذا المقال من ملاحظة النشاط الاجتماعي للمجموعات والأفراد داخل مجالات عملية مختلفة ومتعددة (مجالات سياسية، اقتصادية، تسويقية، تعليمية ... الخ)، بالإضافة إلى الأدبيات اللسانية التي اهتمت بالبنية اللغوية في كل تجلياتها. معظم هاته الدراسات تقترح أوصافا وتحاليل بل وتقدم نماذج لسانية متطورة نظريا. ولكن ينقصها الجانب العملي التطبيقي لدى المستعملين، وأخرى لم تنظر إلى الجانب المتعلق بعلوم التدبير وإدارة الموارد البشرية.

فكيف يمكن للسانيات التطبيقية أن تزاوج بين الدراسة التطبيقية للبنيات اللغوية والجانب العملي بحيث تغير وتقوِّم العادات والسلوكات اللغوية لدى المتخاطبين وتسمح لهم بتقوية قدراتهم اللغوية والتواصلية والتفاوضية أثناء الحياة العملية والمهنية على حد سواء؟

سبيلي لتحقيق هذا الهدف هو الجمع بين خبرتي كلساني وتجربتي كمكون لقيادات وأطر تعمل في مجالات مختلفة[2]: (الإدارة، التسويق، الدبلوماسية، قيادة الأعمال، تسيير الفرق والمجموعات ... الخ).

---

1 . أستاذ اللسانيات التطبيقية والتواصل بالمدرسة العليا للأساتذة، جامعة محمد الخامس. وخبير مكون لدى مؤسسة ESCA.EM، مكون معتمد في تكوين المكونين .

2 . خبرة تجاوزت 20 سنة في تكوين أطر وقيادات عاملة وذات خبرة. راكمت الكثير من المقاربات التركيبية-الدلالية، التداولية، لغوية نفسية psycholinguistique، ومقاربات في تدبير الموارد البشرية. أدار دورات تكوينية، من بين

الجمع بين هاته العلوم هو مغامرة أردت الخوض فيها لعلي أقدم تصورا جديدا يعطي للسانيات التطبيقية مجالا جديدا للاستعمال في ميادين بعيدة عن الدراسة اللغوية لكنها توظفها لتحقيق أغراض مختلفة كالتفاوض السياسي أو التجاري، الحجاج والإقناع أثناء المرافعات القانونية أو السياسية، الدفاع عن قضية، التواصل البيني أو الجماعي ... الخ. مجالات محتاجة أكثر من أي وقت مضى إلى ما توصلت إليه اللسانيات ليس كنظريات وإنما كأدوات وتقنيات ونماذج.

تنطلق هاته الدراسة من فرضية نتساءل من خلالها عن طبيعة التغير الذي يحدث في الأشكال اللغوية الخطابية التي ينتجها المتكلم/ المخاطب أثناء زمن التلفظ هل يوازيه تغيير في «حالة أنا المتكلم/ المخاطب Etat de Moi»[(1)]. وهل يتأثر تكوين البنيات اللغوية: معجميا، تركيبيا، دلاليا وتداوليا بكيفية بناء الذات أثناء الاستعمال؟ وكيف يحدث التفاعل بين الذوات المتكلمة لإنتاج تواصل لغوي متميز وناجح؟

تدور عناصر هذه الفرضية في فلك الإشكالية التالية: إلى أي حد يمكن للسانيات التطبيقية وخاصة تلك التي تهتم بالمقدرة التواصلية الحجاجية أن تتدخل بآلياتها وأدواتها في تغيير السلوك اللغوي لدى المتكلمين أثناء إنتاج الخطاب الحجاجي؟

سيتم التركيز في هذا المقال على ظاهرة إنسانية ظهرت مع بدء البشرية وهي «النزاع» (Conflit) بحيث سنسعى إلى تفكيك بنية المتواليات الحوارية المؤدية إلى النزاع وتقديم الكيفية التي بواسطتها يمكن حل الخلاف متوسلين بأدوات حجاجية/ إقناعية وربطها بأدوات موظفة في التحليل التبادلي Analyse transactionnelle بزعامة إيريك بيرن (Eric Berne) في المدرسة الأمريكية.

II. سيهتم هذا البحث بموضوع «النزاع» باعتباره خطابا حواريا من زاويتين:

- الخاصية الحجاجية للخطاب الحواري.
- الخاصية النفسية-السلوكية المرتبطة ببنية «حالة أنا» (Etat de Moi) الذوات المتدخلة في إنتاج وتأويل التبادلات اللغوية المختلفة.

1) الخاصية الحجاجية للخطاب الحواري

يعد الخطاب الحواري الأداة التي يتوسلها المتخاطبون لتحقيق نتائج مقبولة موضوعيا بحيث

الأوراش المتصلة بالموضوع: تقنيات حل النزاع المهني، تقنيات الحجاج والإقناع داخل المقاولة، تسيير الاجتماعات، تقنيات التواصل البيني ...).

1 . انظر أحمد بوعنان، «التحليل التبادلي: من أجل مقاربة تفاعلية للتواصل البيني»، (بالفرنسية) ضمن منشورات وزارة الاتصال: دورة تكوينية خاصة بأطر وزارة الاتصال/ 2005.

يسعى كل واحد منهم لإثبات رأي مسبق أو تقديم لأفضل حل لمشكلة مختلف حولها من دون قلق أو تعصب. وهذا ما نبه إليه برلمان في أطروحته الداعية إلى اعتبار موضوع نظرية الحجاج هو دراسة التقنيات الخطابية التي تمكن من حث العقول على قبول الأطروحات التي تعرض عليها للتصديق أو دعم قبولها لها فالخطاب ممارسة لغوية بين طرفين أو أكثر تمكن من جهة من إقامة علاقة تخاطبية بينية تمكن من نقل مضمون ملفوظ أو إخبار عن شيء أو إقناع الآخر وحمله على ما يتكلم به، ومن جهة أخرى قياس المسافة القائمة بين المتخاطبين.

فالحوار من هذا المنطلق يؤسس لعلاقة بينية، تفاعلية ونوعية من خلالها نحدد الخاصية البنائية للملفوظات ونقيس العلاقة بين المتخاطبين ودرجة التأثير المتبادل.

فلكل مخاطَب (بالفتح) مرتبة من مراتب الحجاج يمارسها عليه المخاطِب (بالكسر) بحيث يقوم بوظيفتي الناقل والمدعي في نفس الآن لتحقيق قصدية معلومة ومخصوصة منطلقها الأول هو التعبير عن الرأي. فسواء كان ناقلا أو مدعيا فلابد للمتكلم/ المخاطب أن يترجم رأيه إلى حجة وذلك بنقله من مجال المحتمل (التمثلات الذاتية) إلى مجال الحجة/ البرهان وهو مجال التمثلات المشتركة، مجال يشترك فيه المتخاطبون إطارا مرجعيا موحدا أو على الأقل متقاربا ينبني على سيرورة إدراكية.

لا نتوفر كمتخاطبين على التمثلات نفسها للإطار المرجعي الذي تولد من خلال النزاع وتم التعبير عنه بكثير من الاختلاف المؤدي غالبا إلى الخلاف. كل متكلم يعتمد في بنائه للمعنى على تصور ذاتي فيتحول معنى الشيء إلى رأي ثم إلى حجة معتمدا في ذلك على إطار مرجعي تحكمه أربع ركائز أساسية كما تمثلها الترسيمة (2) تتغير وتتطور باعتبار خط زمني (Ligne du temps) معين ينقلنا من الزمن الماضي: زمن الترسبات، التجارب والمخزون النفسي والثقافي المؤسس لشخصيتنا مرورا بحاضر التلفظ وهو زمن تتفاعل فيه العلاقات وتتصادم لتخلف ردود أفعال تؤثر في مستقبل العلاقة التواصلية ثم الزمن المستقبل الذي نبحث من خلاله عن تحقيق الحالة المرغوب فيها (Etat désiré).فمثلا لمساعدة شخص ما على تجاوز نزاع وتمكينه من إيجاد حل مُرْض، علينا أن نخرجه من وضعية يكون فيها داخل الزمن (dans le temps) إلى أخرى يكون خارجً الزمن وهذا سيكسبه القدرة على الموضوعية ومعالجة المشكل بشكل عقلاني.

لنأخذ المثال التالي:

حين يعيش شخص ما نزاعا حادا مع شخص تربطه به علاقة قرابة قوية أو تحكمهما علاقة مهنية أو سياسية فهو يعيش صراعا داخليا مع كل معطى أو أطروحة وكأنه المقصود المباشر فيتولد لديه إحساس بالعجز أو التمرد فيعبر عن هذه الأحاسيس بشكل يؤثر في انتقائه للمعلومة وإعادة

ترتيبها في فكره وكذا في تأويلها فتكون النتيجة غير مرضية بحيث تكون حمولتها الدلالية أقوى أو أضعف مما كان متوقعا منها.

وكمثال على ذلك الحوار التالي بين الأب صاحب المصنع و أحد أبنائه الذي يزاوج بين العمل في المصنع العائلي و التحضير لماستر في إدارة المقاولات: (الحوار تم باللغة الفرنسية و اللهجة المغربية)

الأب:

أنت ما تتسمعش للكلام اللي تنكوليك،

Mon expérience dans la vie est plus riche que ce que tu as appris à l'école. Le management ça s'apprend à l'école de la vie».

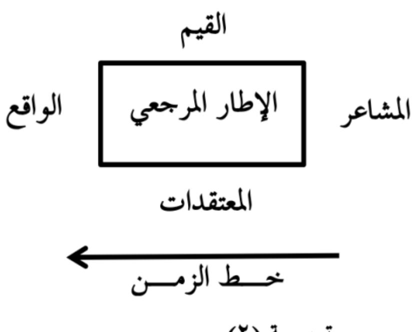
الإبن:

خليني نطيح باش نعرف نوقف بوحدي. معاك عمري ما غنتعلم شي حاجة.

S'il te plait laisse moi apprendre de mes propres erreurs. Tu ne peux pas toujours avoir raison

وقد استمر الحوار على هذا الشكل و انتهى بانسحاب الإبن من دون تحقق التواصل المطلوب. و السبب يعود أساسا إلى تعنت الطرفين و عدم الخضوع للرأي الآخر.

أما إذا وضعنا المتحاورين خارج الزمن فسينظران إى الأمور بتمثلات موضوعية يحكمها العقل فيقومان بقراءة الأطروحات على أنها حجج ومعطيات مادية يجب إعادة ترتيبها بشكل منطقي. وهذا ما دافع عنه كانط عندما أنشأ نظاما للتفكير قوامه التمييز بين الذاتي (الرأي) والموضوعي (الحجة) والظاهر والواقع. لذلك فهو يقول بأن العقل الإنساني مهما كان قويا (قوته تكمن في قدرته على تنظيم العالم الإنساني وعالم الظواهر) لا يمكنه إدراك الحقيقة في ذاتها فجعل العقل والاستدلالات متصلة بالاعتقاد وليس بالاقناع.



ترسيمة (٢)

– إنني أتتبع خطواتك منذ أن اشتغلت في هذا المكتب (عبارة يعتمد على معجم حركي: حاسة اللمس).

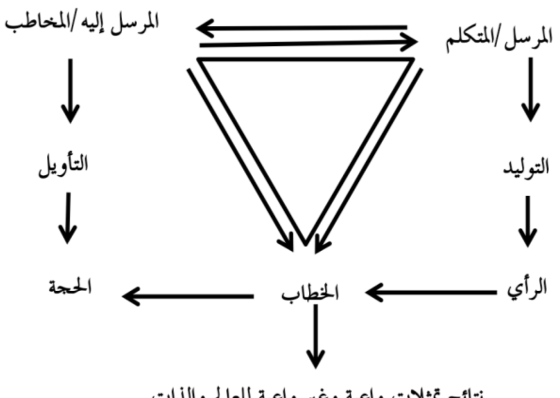
– أرى بأن وجودك في المكتب ينم عن تصور جوهري سينير لك الطريق للوصول إلى نتائج مرضية (تعبير يعتمد على معجم بصري).

أو أن يوظف أسلوبا تقريريا بجمل بسيطة أو بالعكس يستعمل جملا مجازية ومركبة. فكل متوالية أو ملفوظ مرتبط بعناصر خارج لغوية تتداخل بشكل واع بالبعد النفسي للمستعملين.

2) كيف يتولد النزاع داخل هذا الإطار المرجعي؟

يتولد النزاع عادة في رغبة أحد المتكلمين أو كليهما في الانتصار لأفكاره على حساب الآخر سواء أكان على صواب أم لا. فالأفعال اللغوية المشتركة بينهما باعتبارها تبادلات لغوية (langagiers échanges) تقوم على وجود طرفين على الأقل يستأثران بقواعد استدلالية هي أصل في العملية الخطابية/ الحجاجية (انظر ترسيمة الاستراتيجيات التسع (4). يقوم أحد المتكلمين بلعب دور المدعي أو المجيب أو المخبر، فيما يقوم الآخر بدور المرسل إليه أو المعترض، الرافض أو السائل.

كل نشاط حواري محكوم بعمليات خطابية ومنطقية/ استدلالية معلومة لدى المستعملين داخل إطار تواصلي تلزم الجميع المتدخلين في العملية اللغوية احترام القواعد المؤسسة لها. فهذه الممارسة التبادلية/ الحوارية ليست مجرد خطاب مشترك يعتمد فيه المتكلم والمخاطب ألفاظا مرتبة بحسب قواعد لغوية، وإنما هي تبادل حجاجي يعتمد على العلاقة الثلاثية التالية:



يكتسب الخطاب قوته الاستدلالية في الترسيمة أعلاه من الأدلة والحجج التي تكون قابلة للدحض بناء على أنها ليست مطلقة ولكن تستدعي على الأقل تحقق الاعتقاد لدى المتكلم لأن هذا الأخير مدعو إلى تقديم الدليل على ما يعتقده لكي لا يرد عليه. فلا يكفي تحقق قصدي التوجه والإفهام لكي تنجح العملية التخاطبية لأن المعادلة تفرض أن يقوم المخاطب ببناء العملية نفسها

لكنها معكوسة فيقوم هو الآخر بتحويل الرأي حجة. فلا يكفي إخبار المخاطب رأيا أو معلومة لبناء الحجة بل عليه تحويلها إلى دليل يقصد من خلاله التوجه إلى الآخر. ومن هنا تصير التكاملية (complémentaire) شرطا من شروط نجاح الفعل الحواري المبني أساسا على مبدأ التعاون.

فالبعد الحواري يقتضي وجود الآخر باعتباره فاعلا ومتفاعلا أي سائلا ومجيبا في الآن نفسه. فعند كل استعمال لغوي تتفاعل تساؤلات المتكلم بإجابات المخاطب وادعاءات هذا الأخير بحجج ودلائل المتكلم بحيث تتحدد الاختلافات الإشكالية للأقوال باعتبارها ملفوظات متبادلة داخل الحوار[1].

تحقق هذه التبادلات الحوارية يمكن من إنتاج متواليات ذات أبعاد حوارية/ حجاجية هي كالآتي:

أ) بعد تكاملي عملي (opérationnelle) و/ أو موازي (Parallèle)

يكون فيه الحوار واضحا ولا يمثل أي خلاف إشكالي أو انعكاسي من قبيل سؤال/ جواب بحيث يستدعي السؤال جوابا واضحا مقصودا لذاته من دون أن تتفرع عن السؤال أجوبة موازية أو خارج مقامية تقتضي أي نوع من التأويل أو الافتراض أو تتضمن معلومة مقتضاة (من الاقتضاء). وكمثال على ذلك استعمال الأسئلة المغلقة التي تقتضي جوابا واحدا معلوما أو جوابا بنعم أو لا:

1. س- متى حصلت على شهادة الماستر؟
ج- حصلت على شهادة الماستر السنة الماضية.

2. س- هل أنت موافق على قرار الحكومة الأخير؟
ج- بالطبع، لا.

أما التبادلات التكاملية الموازية فهي التي توظف داخل إطار مرجعي مشترك وخاصة في المرافعات السياسية أو القضائية/ القانونية وخاصة في المفاوضات حيث يتم استعمال متواليات تنتمي لنفس السجل اللغوي/ الدلالي، ولنمثل لذلك بالحوار التالي:

3. متكلم (م): تطبيقا لمقتضيات القانون المنظم للوظيفة العمومية، لابد من اجتياز المباراة للحصول على الوظيفة.

---

1 - انظر عبد السلام عشير، عندما نتواصل نغير: مقاربة تداولية معرفية لآليات التواصل والحجاج، ص 200.

مخاطب (مخ): ولوج مركز التكوين تم تطبيقا للقانون الصادر في الجريدة الرسمية قبل استصدار المرسومين وعليه فهو لا ينطبق إلا على الأفواج الآتية وليس فوج هاته السنة.

م- الحكومة موافقة ولكن بشرط أن يتم الالتحاق بمراكز التكوين وأن يتم التعيين على مرحلتين: مرحلة يوليوز ومرحلة يناير.
مخ: نوافق إذا ما تم استصدار مرسوم صريح بذلك لتجنب الانزلاقات الممكنة في تغيير القرار.

ب) بعد تكاملي إشكالي

يكون فيه الملفوظ افتراضيا وتستدعي فيه الأسئلة، مثلا، أجوبة متنوعة يقوم أثناءها المخاطب بوضع افتراضات ربما مقصودة لذاتها في السؤال تتطلب منه انتقاء جواب معلوم لكن لأسباب غير مصرحة بل ضمنية يوظف فيها المتخاطبون التضمين كآلية من آليات الحجاج بحيث يقوم المتكلم إما:

- بتسخير الغموض اللفظي باستعمال مثلا المشترك اللفظي.
- باستعمال التضمين (implicite) الذي يوحي بأن العبارة تتسم بالقلق والاستغلاق والغرابة[1].

نجاح هذا النوع من الحوار يمكن أن يؤدي إلى حل الخلاف شريطة أن يحصل نوع من التعاقد بين المتخاطبين. مبدأ التعاقد هنا يفترض وجود معرفة مسبقة ومشتركة للآخر في الخطاب كأن يكون سؤال المتكلم أداة لإثارة أسئلة أخرى لدى المخاطب وليس القصد البحث عن جواب[2]. وتكون القصدية هنا موجهة لإشراك المخاطب ومساعدته على طرح الأسئلة الممكنة المساعدة على إيجاد الجواب الصحيح. هذا النوع من الحوارات نجده فيما يعرف بالاستنطاق بحيث يستدرج المتكلمُ المخاطب بتوظيف سلسلة من الأسئلة أو المعلومات لإيقاع المخاطب بغية استخلاص جواب خفي يرفض البوح به. نجده كذلك في المقابلات السياسية لاستدراج سياسي إلى الاعتراف بأمر يدعي أنه لم يقم به.

هنا يسعى المتكلم إلى إيهام المخاطب بأنه ينتمي معه لنفس الإطار المرجعي ويتوسل هنا بتقنية التعميم لطرح دعواه وأحيانا باستعمال ملفوظات ومعجم مشترك، بل ويوظف التلميح والإيحاء وإقناع المحاور بأقل تكلفة لسانية. هنا يستمد التضمين قيمته في علاقته المرجعية بواقع الحال من جهة ووصوله إلى المحاور من جهة ثانية.

1 . حالات مماثلة لاحظها و درس مضامينها فرومنتان وميسلي في
D. Fromentin et B. Meslé dans «Des profils et des hommes», les éditions DEMOS, 2006.

2 . انظر بوعنان La questiologie.

يكمن بناء سلسلة حوارية ذات بعد حجاجي من هذا النوع في الثنائية التي أشار إليها ميشل ماير فيما يعرف بالهوية والاختلاف[1] والتي تساعد على تقريب المسافة الحجاجية في كل العلاقات البينية. فأثناء المرحلة الأولى من السلسلة الحجاجية يعتمد المتكلم على الهوية لتقريب العواطف والأحاسيس المشتركة وذلك بالاعتماد على مبدأ التماثل والمشابهة الذي يحصل بين المتكلم والمخاطب باعتماد مجموعة من القيم والمعتقدات المشتركة. والقصد هنا هو أن يقبل المخاطب ويمتثل للمضمون الذي قدمه المتكلم كمسلمة تصديقا وإدعانا. وفي المرحلة الثانية يعتمد المتكلم على تصريح أو اعتراف أو حجة لا يمكن للمخاطب دحضها لأنها مدعومة بدليل.

الجانب الإشكالي هنا ليس في مضمون المقدمة الكبرى أو المقدمة الصغرى معزولتين بل في العلاقة بينهما إذ مضمون المقدمة الصغرى باعتبار ميزته التخصيصية ليس بالضرورة جزء من المقدمة الكبرى ذات الطابع العام.وهنا تضعف قوة الاختلاف النوعي الذي يتم التعبير عنه بتوظيف كل أشكال التعارض والتباين والمتمثل في الإقصاء والمراوغة والسلطة. وهو الشكل الذي تكون عليه التبادلات المنعكسة (croisées transactions) بحيث يمارس فعل الاختلاف والتباين بشكل صريح.

يكون الحوار فيه تعبيرا عن الاختلاف والتعارض. يسعى أحد المتحاورين أو كلاهما إلى مغالطة الآخر قصدا بنية التضليل معبرا بذلك عن ذات متسلطة لا تؤمن إلا بصلاح رأيها ضدا على رأي الآخر ولهذا الأمر خطورته في عرقلة الحوار وفشل سيرورته المؤدية إلى الاتفاق. ولتحقيق هذه المغالطة يسلك المتكلم استراتيجيات حجاجية (انظر الاستراتيجيات التسع لحل النزاع) يعتمدها لإيهام المخاطب بصحة أو خطأ قضية أو حجة معينة ومنها نذكر مثلا:

- الاستخفاف بالمحاور.
- القياس المحال.
- إيهام الشمول والتعميم.
- الحجة بالنقيض.

فيما يتعلق بالاستخفاف بالمحاور، يعمد المتكلم إلى أسلوب القياس على الأضعف وليس الأقوى وذلك بتوظيف الاستفهام الإنكاري ليقلل أو يضعف من قيمة استنتاج قد يصل إليه المخاطب أو يقصده فتنقلب الحجة على صاحبها وكمثال على ذلك نورد جوابا لرئيسة حزب الجبهة الوطنية الفرنسي مارين لوبين Marine Lepen لسؤال أحد الصحافيين (الترجمة بتصرف):

1 . Michel Meyer, Questions de rhétoriques, langages, raison et séduction, éd. Livre de poche

4. س- لماذا يخاف المستثمرون الأوربيون من سياستكم الاقتصادية المدافعة عن الإنتاج الوطني الفرنسي.
ج- مارين لوبين:

أما بخصوص الخوف الذي تتحدث عنه فأقول: إذا كان سببه هو ماذا سيقع عندما نصل إلى السلطة، فإن الجواب هو كيف يخاف المستثمرون من شيء لم يحدث بعد؟

فمارين لوبين بهذا الرد وظفت طريقتين للرد على الصحافي من دون أن تجيب عن السؤال المنطلق:

- استعمال التعميم وذلك بتوظيف لفظ السلطة عوض السياسة الاقتصادية؟
- تكرار أحد مشتقات لفظ «الخوف».
- استعمال الاستفهام الاستنكاري.

IV. خصائص التبادلات اللغوية في البنية الحوارية:

تشكل التبادلات اللغوية (langagiers échanges) ماهية الحوار بحيث بعد التدخل (Intervention) أصغر وحدة حوارية إذ لا يخلو أي حوار (كيفما كان نوعه) من تبادل بين أطراف المتحاورين فيحصل التفاعل الذي هو أساس الدينامية الحوارية التواصلية.

يتكون كل تبادل من تدخلين على الأقل، أساسهما حصول التفاعل بين المتحاورين وذلك بتحقق الفعل ورد الفعل وبالتالي في إنجاز الفعل اللغوي فهو يعبر من جهة عن مضمون التفاعل النوعي (intéraction spécifique) ومن جهة أخرى عن العلاقة البينية. يُعرف رواد المقاربة التبادلية بزعامة إيريك بيرن Eric Berne التبادلات بأنها: «تفاعل نوعي: لغوي وغير لغوي وهي أيضا وحدة قياس العلاقات البينية». فالملفوظ المكوِّن للتبادل سواء الصادر عن المتكلم كفعل أو عن المخاطب كرد فعل (والعكس صحيح) هو تعبير نوعي من منطلق أنه صادر عن حالة أنا Etat de Moi معينة يختارها المتكلم-المخاطب بشكل واع أو غير واع للتعبير عن أفكاره، معتقداته، قيمه وعواطفه.

مجرد الدخول في علاقة لغوية مع الآخر تلزم المتكلم بانتقاء الملفوظ الملائم (مبدأ الملاءمة) حسب طبيعة العلاقة التي يسعى إلى بنائها مع المخاطب، قد تكون هذه العلاقة سلطوية يغلب عليها استعمال صيغة الأمر أو النهي، أو أسلوب الوعيد والتهديد ... الخ، وقد تكون أيضا تكاملية (complémentaire) يغلب عليها الإخبار، الاستفهام، أسلوب التأكيد، التقرير ... ويمكن أن

تكون هذه التبادلات منعكسة توحي غالبا بعدم التفاهم أو ما يطلق عليه العمري اسم أسلوب الإعنات والمغالطة[1] وما يمكن أن يتضمنه من عنف لفظي وسيكولوجي.

فكل تبادل تفاعل/ مشاركة ودخول في علاقة ، وهو ما فسره رواد مدرسة جنيف بضرورة وجود تفاوض بين المتكلمين بحيث يخضع الحوار إلى نوعين من القيود:

- قيود تواصلية تضمن النقل الجيد للرسالة.
- قيود عرفية (rituels) تضمن الحفاظ على الوجه الإيجابي والسلبي للمتكلمين (انظر كوفمان 1973).

فكل تبادل لغوي يتوفر كنقطة انطلاق على مبادرة المتكلم التي تستدعي جوابا من المخاطب: ملائم/ غير ملائم، وكنقطة انغلاق التفاعل من قبل المخاطب.

إذا كان رد فعل المخاطب ملائما، يفضي التفاوض إلى وجود تبادل تكميلي بسيط (complémentaire simple)، أما إذا كان غير ملائم فلا يمكن للتبادل أن يغلق ويكون على المتكلم إعادة الكرة إلى أن يحصل الاكتمال بتحقق اتفاق مزدوج بين المتكلم والمخاطب وفي هاته الحالة يتم إنجاز تبادل مركب، وفي حالة ما إذا استمر الحال على ما هو عليه يصل الحوار إلى درجة الاختلاف المؤدي إلى العنف[2] (كذب، قذف، تهديد ...) وهو ما يعرف في التحليل التبادلي بالتبادلات المنعكسة.

عند حصول التوافق (connivence) يقوم المتكلم بخلق نوع من الإجماع بحيث يخضع السلوك التواصلي «لدعاوي قبلية كلية يبغي بها خلق الظروف المواتية للوصول إلى الإجماع عبر سيرورة تبادل الحجج»[3].

ولكن عندما تخرق قاعدة التوافق ويحصل التنازع يسعى كل من المتكلم والمخاطب أو أحدهما إلى فرض رأيه فتكون الغلبة لطرف دون آخر؛ وهذا يقتضي أن الأمور المتفق عليها لا يصلح الحجاج حولها لأنه من المفترض أن لا خلاف فيها. وحتى يتسنى الخروج من هاته العلاقة الدرامية-السلبية وتعويضها بعلاقة يتحقق بواسطتها الحجاج، يتم اعتماد آليات التفاوض التي تعتمد على مبدأ الاعتراض. مقتضى هذا الأخير أن المنطوق به لا يكون خطابا حقا حتى يكون للمنطوق له حق مطالبة الناطق بالدليل على ما يدعيه[4]. هذه العلاقة كانت النواة التي بنى عليها عالم النفس

1 . محمد العمري، دائرة الحوار ومزالق العنف، ص 11.

2 . نفسه، ص 11.

3 . انظر مانفريد، حدود التواصل، ترجمة عز العرب لحكيم بناني، إفريقيا-الشرق.

4 . انظر طه عبد الرحمن، اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، المركز الثقافي العربي.

الأمريكي كاربمان مثلثه الدرامي (Triangle dramatique) بحيث يكون أحد المتحاورين متسلطا إذ يفقد المخاطب القدرة على الرد والتسليم بما يدعيه المتكلم من دون أي رد فعل وهي حالة الأنا التي يسميها كاربمان بالضحية والذي يزعم –في حالة فشله– بأنه ليس مسؤولا عما يحدث لدرجة جعله عدم المشاركة في الحوار أمرا طبيعيا.

فكل من المتكلم والمخاطب يؤمن بأحقيته في التعبير عن رأيه ولا يرى أحقية للرأي الآخر (عن صواب أو خطأ) فيحاول أحد المتدخلين في العملية الحوارية إقناع الآخر بضرورة تغيير مواقفه وسلوكه فيستعين بالرسالة أو بمضمون الحوار لولوج حقله النفسي العرفاني psycho-cognitif فيحصل بذلك التأثر وتتحقق بذلك النتيجة المبتغاة من التواصل اللغوي ألا وهي المشاركة والتفاعل.

لنعالج الأمثلة التالية المنتقاة من حوار دار بين مجموعة من الطلبة حول قضية ما يعرف بـ «الأساتذة المتدربين» علما بأن هؤلاء الطلبة غير معنيين مباشرة بالمشكل:

1. م1: رأيتم جميعا تصريح رئيس الحكومة فيما يتعلق بالتوظيف المباشر للأساتذة المتدربين، ما هي قراءتكم الأولى لخطابه؟

م2: أنا متردد بين القراءة الموضوعية والقراءة الذاتية.

م1: رأيك كمهتم بالدلالات التي تؤديها الخطابات السياسية؟

م2:قراءتي الأولى، أنه منسجم مع تصريحاته المتعلقة بضرورة اجتياز مباراة لولوج أي وظيفة عمومية. والتعليم وظيفة عمومية كغيرها من الوظائف فلا مجال لخلق الاستثناء.

مبدئيا، اختار المتحاوران تبادلات تكاملية عملية (opérationnelle) سعى من خلالها المتكلم إلى تحقيق قصدية الإفهام، حيث قصد إلى إفهام المخاطب مرادا مخصوصا فتوسل بأسلوب تقريري، أردفه بسؤال مفتوح موجها إلى ما يرغب إفهامه وتقبله شريطة أن يكون متهيئا لفهمه (الآمدي: الإحكام في أصول الأحكام). وهذا جلي في الرد الذي تلفظ به المخاطب بجعل المتكلم (م1) في وضعية اختيار بين أمرين من دون أن يعبر عنها بسؤال. فالمخاطب (م2) يتدخل لغويا بتقييد السؤال المفتوح وإلزام المتكلم بأن يكون إفهامه أكثر دقة وتخصيصا محققا بذلك وظيفة حوارية أساسية هي وظيفة التبليغ. مفاد هاته الوظيفة هو نقل فائدة القول نقلا يجمع بين الإضمار والتصريح. فالإضمار يحيل إلى مرجعيتين اثنتين:

1. أحداث الإضرابات المتتالية للطلبة الأساتذة.
2. تصريحات رئيس الحكومة وما يتضمنه من أخبار ومعلومات وإحالات ضمنية: سياسية، اجتماعية، قانونية، إيديولوجية ...

الاستنتاج الذي يمكن أن نخلص إليه هو أن التبادلات بكل أنواعها والأشكال اللغوية التي تأتي على صورتها والأساليب الموظفة هي تعبيرات لغوية صادرة عن ذوات متكلمة مقصودة لذاتها وبالتالي فهي تمظهر لـ:

- شخصية المتكلم/ المخاطب من خلال حالة الأنا التي يكون -أو يريد أن يكون- عليها المتكلم- السامع، بحيث يتم التحكم في الحوار وتوجيهه الوجهة المراد الوصول إليها.
- محتوى الرسائل والصورة السمعية/ اللفظية.
- الآثار التي يحدثها الإقناع من خلال تغير تشكل الآراء والمواقف.

V. فما هو الدور الذي تلعبه كل هاته العناصر عمليا في سيرورة تدبير النزاع؟ وما هي الاستراتيجيات الحجاجية الموظفة لحل النزاع وتدبيره؟

1) سيرورة تدبير حل النزاع Processus de gestion de conflit

تعد هاته السيرورة منهجية عملية تسمح لكل متدخل يسعى إلى التدبير الفعال لدينامية المجموعات داخل العمل، أو القسم، أو مجموعات العمل. هي مقاربة عملية تجمع بين القدرة على تشخيص الوضعية الإطار للنزاع وتحليل شخصية المتدخلين في النزاع وتحديد أدوارهم وأشكال السلطة والاستراتيجيات الموظفة للاعتراض والدفاع عن الدعاوي والآراء ثم أخيرا اقتراح الحلول المناسبة باعتماد الاستراتيجية المناسبة لخلق فضاء للتعايش والتفاعل البناء وقبول التفاوض الإيجابي.

تتكون هذه المقاربة من أربع مراحل تمثلها الترسيمة التالية:

1. التشخيص (Diagnostic) - القراءة الواضحة للمشاكل الحقيقية - تحديد المتدخلين في الحوار - جمع المعلومات المتعلقة بالنزاع - تقييم الأسباب الحقيقية للخلاف	2. التخطيط (Planification) - تحديد الخطط الحجاجية الموظفة في الاعتراض - تقليص المسافة بين المتعارضين / المتنازعين - وضع الاستراتيجية المناسبة
4. التنفيذ (Exécution) - تنفيذ الاستراتيجية - تقييم النتائج - وضع خطة للتتبع (Suivi)	3. التحضير (Préparation) - تطبيق خطة حل المشاكل - اختيار و تحضير الادلة المناسبة على شكل بنيات استدلالية صغرى (Argumentaire) - التسلسل (Enchaînement)

لكي ندير النزاع إدارة إيجابية لابد من اعتباره أولا بأنه تعبير عن الاختلاف وأن هذا الأخير هو الطاقة التي من خلالها تولِّد المجموعة الطاقةَ التي تحتاج إليها للإبداع واقتراح سبل جديدة للتطور

والتغيير من دون المس بمقومات الانسجام (Cohérence) وتحقيق الأهداف المشتركة. فالاختلاف هو دليل على وجود دينامية بين الكفاءات والنزاع مظهر طبيعي لهذه الدينامية.

فأثناء مرحلة التشخيص يكون الهدف الأساسي هو فهم كل الحيثيات المحيطة بالإطار المنتج للخلاف والمشاكل التي تولدت عن التفاعل بين الأشخاص.

من إيجابيات هذه المرحلة، نذكر:

- معرفة درجة تدخله في النزاع وإلى أي حد هو معني به.
- القيام بإنصات فعال للمتدخلين في النزاع قصد جمع المعلومات وتكوين رأي خاص والتأكد إن كان الاعتراض حقيقيا أو مفتعلا.
- انتقاء وتفعيل الاستراتيجية الحجاجية الملائمة واستباق تطور النزاع حتى لا يتطور ويصل إلى درجة الصفر (الانفجار).

ولتحقيق الهدف من التشخيص لابد من احترام المراحل التالية:

- التوضيح الجيد للمشاكل الحقيقية.
- تحديد شخصية المتدخلين في النزاع ودرجة ارتباطهم بمضامينه.
- تقييم المصادر الحقيقية للخلاف.

فتوضيح المشاكل الحقيقية يعود غالبا إلى نوع المعلومة ومدى علاقتها بأحد المصادر التالية:

- الاختلاف في الرأي وعدم القدرة على الاعتراض
- عدم القدرة على الانفتاح
- تعارض المصالح والأهداف.
- وأحيانا، البحث عن السلطة.

يكون النشاط الحواري محكوما بعمليات منطقية استدلالية تعتمد على أدبيات تداولية معلومة تلزم المتدخلين في العمليات اللغوية-التواصلية باحترامها بغية تحقيق الهدف الذي كان وراء نجاح العلاقة التواصلية. إلا أنه و في حالة تواجد المتخاطبين داخل مثلث كاربمان، يقوم أحد المتكلمين أو كلاهما بالانتصار لأفكاره على حساب الآخر سواء كان على صواب أو على خطأ. تقوم كل ذات متكلِّمة بلعب دور سيكولوجي تسعى من خلالها إلى التأثير في الآخر وفي حالة عدم توفقها تختار دورا آخر، وهكذا يمكن أن يتطور الحوار إلى ما لا نهاية فيصل إما إلا انقطاع التواصل أو إلى التصادم. فإذا ما تمكن المسؤول عن إدارة النزاع من حصر الذوات المتكلمة المشار إليها في

المثلث الدرامي أعلاه وإقناعها باختيار حالة أنا إيجابية مناسبة، مكنَّه ذلك من اختيار الاستراتيجية الحجاجية المناسبة تطبيقا لمبدأ الملاءمة (pertinence).

وتأسيسا لهذه العلاقة البينية (ثنائية أو متعددة) يتم إنتاج نشاط حواري تكون بنيته الأساس هي التبادلات (transactions). هاته الأخيرة هي شكل من أشكال التمثلات التي تكون عليها «حالة أنا» المتكلم أثناء زمن التلفظ وقبله، فقبل زمن التلفظ تتدخل عناصر متعددة في عملية إدراك المتكلم لخارطة عالمه الخاص (Carte du monde) فيدمج بشكل بنيوي كل هاته المكونات مع المكون العاطفي ليؤسس لعلاقة معينة مع الأنا الداخلية وحالة أنا الآخر.

فالحوار من هاته الزاوية هو تمثل لمضمون حالة الأنا التي يكون عليها المتكلم/ المخاطب أثناء لحظة إنتاجها للملفوظات وليس فقط تمثل لحالة الأنا معزولة. وكمثال على ذلك، التغير والتحول اللغويين (شكلا ومضمونا) الذي يحدث أثناء الحوار أو التفاوض فيتم تغيير الأشكال اللغوية والوحدات الصرف-معجمية لبناء المعنى أو إعادة بنائه. أما أثناء زمن التلفظ فيتأثر المتكلم/ المخاطب بالمقام اللغوي، فهو يجيب عن سؤال أو يعيد صياغة لفظ أو جملة أو دليل تلفظ بها الآخر ليوظفها كرابط خطابي أو منطقي حتى يوهمه بأن ملفوظه تتمة لخطابه واستمرار له، أو أن يعارض مخاطَبه بفكرة مضادة لم يفكر فيها مسبقا. وعليه يكون المنتوج الخطابي الحواري عبارة عن فعل ورد فعل يؤثث للنشاط اللغوي المشترك.

فكيف تتأسس العلاقة الحوارية/ الحجاجية من خلال نوعية التبادلات وحالة أنا المتكلم من جهة وبين حالة أنا المتكلم والمخاطب من جهة ثانية؟

يعرف إيريك بيرن (Eric Berne) حالة الأنا بأنها «نظام منسجم من الأفكار والأحاسيس التي يتم التعبير عنها بواسطة سلوك مناسب»، وقد ميز بين ثلاثة أنواع من «حالة الأنا» التي يكون عليها المتكلم: الأب، الراشد و الطفل مع التأكيد بأنها تتعايش فيما بينها داخل ذات متكلمة واحدة. وأثناء غياب استعمال واع لإحدى حالات الأنا هاته يتم توظيف مهيمنة تكون لها الغلبة في التعبير التلقائي.

فأثناء النشاط اللغوي للذات المتكلمة يتم استعمال حالة الأنا المناسبة للمقام التواصلي. وفي حالة النشاط الحجاجي ينتقي من الاستراتيجيات تلك التي تمكنه من إقناع الآخر والتأثير عليه أو التحايل عليه أو موافقته كما سنمثل له من خلال تقديم خطاطة الاساليب الاستراتيجية التسع للنشاط الإقناعي.

تعتمد هاته الاستراتيجيات على أساليب وأدوات متعددة تجمع بين قوة التفاعل والتساهل في

وجهة النظر ويتم الجمع والتركيب بينهما لاختيار الأسلوب الحجاجي المناسب لإقناع المتخاطب بنجاعة الادعاء وقوة الدعوى التي أقام أسسها المتكلم.

لهذا الغرض، لابد من مراعاة عدة اعتبارات لإنجاح السيرورة الحجاجية نجملها في العناصر الأربعة التالية:

1) إطار عاطفي منتج.
2) استراتيجية حجاجية ملائمة وإزالة العوائق.
3) اكتساب مهارات التطبيق والتفاوض.
4) القدرة على تركيب أساليب استراتيجية ومراعاة خصوصية المتخاطبين وسياق التواصل.

<table>
<tr><td>خاص جدا</td><td rowspan="3">قوة التفاعل</td><td>الأسلوب 3
التحكم
بشكل أحادي، تحفز، تقنع، تجبر على الاتفاق أو تقاوم</td><td>الأسلوب 6
المساومة
تسعى الأطراف المعنية إلى قسمة عادلة مع وضع شروط التفاوض الإيجابي</td><td>الأسلوب 9
المشاركة
تعتمد الأطراف على سيرورة موحدة لحل المشاكل قصد إدماج وجهات النظر المختلفة</td></tr>
<tr><td>معتدل</td><td>الأسلوب 2
التساهل
تركز بشكل أحادي على التماثلات وتقلل من الاختلاف</td><td>الأسلوب 5
التعايش
تقيم بشكل مشترك قاعدة للطرفين حتى يحتفظ الكل برأيه</td><td>الأسلوب 8
الانسحاب والدعم
تنسحب بشكل أحادي مع وضع للحدود وتقديم الدعم الضروري</td></tr>
<tr><td>غير شخصي</td><td>الأسلوب 1
المحافظة
تتجنب بشكل أحادي مواجهة الاختلاف أو تؤجل التغيير</td><td>الأسلوب 4
قاعدة الإقرار
تحدد بشكل مشترك القواعد الموضوعية المحددة لكيفية معالجة الاختلاف</td><td>الأسلوب 7
عدم المقاومة
لا تقدم أي مقاومة لوجهة نظر الآخر وتضم رأيك للآخر</td></tr>
<tr><td colspan="5">التساهل في وجهات النظر</td></tr>
<tr><td colspan="2"></td><td>متشدد</td><td>نسبيا متساهل/ لين</td><td>متساهل/ لين</td></tr>
</table>

تقدم هذه الخطاطة الأساليب الحجاجية التي نستعملها أثناء الحوار وخاصة تلك المرتبطة بتدبير النزاع. فالكثير من العقبات التي تواجهنا يكون مردها إلى تشدد المتخاصمين وعدم رغبتهم في تغيير مواقفهم والأخذ بسياسة «شد الحبل». فكما هو مبين أعلاه يتم الجمع بين قوة التفاعل (l'intéraction intensité de) وليونة وجهات النظر (souplesse de point de vue) لاختيار الأسلوب المناسب لمعالجة نوع النزاع. فحين تجتمع الشدة في وجهات النظر والتفرد في التفاعل يعطينا أسلوب التحكم (Domination).وهو أسلوب يفترض أن يتوفر أحد المتحاورين على درجة

من السلطة يلزم من خلالها الآخر على قبول رأيه. وهو أسلوب تتفرد به حالة أنا الأب المعياري (Parent Normatif) بحيث يفرض شروط الوصول إلى حل للنزاع معتمدا في ذلك على فهم للسياق وتداعياته والتحكم في إزالة المعيقات فيتوسل بوضع قواعد تؤطر للعلاقة التفاوضية يلتزم بها كل المتدخلين في النزاع فتكون شدته سببا لفرض حل فيه مصلحة للجميع (مقاولة، عائلة، مجموعة عمل، قسم ...).

أما أسلوب التساهل (souplesse) أو اللين فنجاحه مقترن بقابلية أحد الأطراف للتنازل شريطة أن لا يكون على حساب مبدأ، أو عرف، أو تقليد وهي طريقة توظفها حالة أنا الأب الراعي (Parent Bienveillant) الذي يستعين بالحسنى والطيبوبة لتحقيق الغرض من الحجاج. فاللين هنا ليس تنازلا أو هروبا أو خوفا وإنما هو انفتاح على أساليب أخرى بإمكانها تقوية رأي المدعى عليه. فإن لم يحسن استعمال هذين الأسلوبين: التحكم واللين انتقل النزاع إلى الطريق المسدود كما بيناها في مثلث كاربمان.

فصيغة التحكم وسيلة يسخر فيها المتكلم الغموض اللفظي والمبالغة في البيان قصد تغليط المخاطب بحيث يسم الملفوظ بالغرابة، القلق والاستغلاق، وقد أشار الجويني[1] (ص 542) إلى ذلك بقوله: «على الناظر المبالغة قدر الطاقة في البيان والكشف عن تحقيق الحق وتمحيق الباطل». لذلك عُدَّ هذا الأسلوب من الأساليب المؤدية إلى الانغلاق (impasse).

ولإزالة العوائق تبنى المتكلم أحد الأساليب الثلاثة التالية: المساومة (marchandage) أو التعايش (Cœxistence) أو قاعدة الإقرار (Règle de décision) وهي أساليب وسط بين الشدة واللين. سبيل المتنازعين هو الانطلاق من أهداف مشتركة لتحقيق نفس النتيجة وكما هو مبين في الخطاطة السابقة يكون الاتفاق والمشاركة هما القاعدة المثلى للتفاوض الإيجابي.

وكمثال على ذلك التبادلات التكميلية العملية التي يتداولها متكلمون حاملون لحالة أنا الراشد (Etat de Moi Adulte).

عندما يحدث الاختلاف ويسعى كل متكلم إلى إقناع الآخر سيوظف كل منهما وسائل حجاجية من قبيل الدليل بالمثل أو ما يعرف بالمعارضة بالمثل. وهي معارضة دليل المدعي بدليل مماثل لدليله في الصورة ومخالف له في المادة والمضمون. كأن يعمد كل من المدعي والمعارض إلى منطق السببية (Causalité) ويختلفان في استعمال المقدمتين الكبرى والصغرى.

وتجدر الإشارة إلى أن أسلوب التعايش (Coexistence) يحمل خصائص تهم المدعي والمعترض

1 . الجويني، الكافية في الجدل.

معا وأن الاعتراض يقتضي حصول التعاون بين الطرفين للوصول إلى الحقيقة. وحتى يتمكن المعترض من مجاراة المدعي (والعكس صحيح) يوظف كل الوسائل اللغوية المنطقية التي تمكنه من الإقرار بصدق دعواه من دون التقليل من دليل المدعي. وأن الغلبة للدليل الأقوى منطقيا وعمليا. ومن بين الآليات أيضا أن يطلب المعترض من المدعي إثبات مقدمة طرحها كمسلمة بدليل يثبت صحتها. فيطلب إقامة الدليل على مقدمة كانت تعد من البديهيات التي سيبني عليها صحته وبتشكيكه في المقدمة فهو يشكك في البناء الحجاجي ككل.

مثال: ردا على تصريح بان كي مون بأن المغرب دولة محتلة.

- نصت المادة 42 قائلة: «تعتبر أراضي الدولة محتلة حين تكون تحت السلطة الفعلية لجيش العدو»، والحال أن البوليساريو ليست بدولة معترف بها من قبل الأمم المتحدة.
- يبدو أن بان كي مون يجهل القانون الدولي المتعلق بالاحتلال، إذ لا حق له مطلقا في اعتبار المغرب دولة احتلال.

مثال آخر يتعرض لدليل المعارض بالقياس وذلك بأن يثبت دعواه بدليل آخر غير الدليل الذي أورد السائل عليه المعارضة:

- تدير دول أوربية كثيرة مناطق في العالم ففرنسا تدير أقاليم بولينيزيا الجديدة وكاليدونيا الجديدة، وفي هاته الحالات لم تستعمل الأمم المتحدة تعبير الاحتلال وبالأحرى في قضية الصحراء المغربية.

فيكون أسلوب قاعدة الإقرار (Règle de décision) هو السبيل للوصول إلى حل مشترك ومتفق عليه بين جميع الأطراف ومنها الاعتماد على القانون الدولي والقرارات الأممية لحل النزاع بشكل نهائي. وهو ما يؤكد عليه المغرب لمواصلة التفاوض حول قضية الصحراء.

وأخيرا، يمكن الجمع بين أسلوبين لحل النزاع كالجمع مثلا بين:

- التحكم واللين
- المساومة والتعايش

وأخيرا، يمكن القول إن اللسانيات التطبيقية تلعب دورا أساسيا في بلورة إجراءات ونماذج من شأنها تقديم حلول لبعض المشاكل و الصعوبات التي يمكن تعيق الفرد والجماعات في حياتهم اليومية. فاللسانيات التوليدية قدمت حلولا للذكاء الاصطناعي، وعلم النفس اللغوي ساهم في تطوير البرمجة العصبية اللغوية و خاصة في علم النفس العلاجي. وقد تم الجمع في هذا البحث بين التداوليات وعلم الاستدلال والتحليل التبادلي لحل معضلة من معضلات الحياة السياسية والاجتماعية التدبيرية وهي حل النزاع. هذا البحث هو إذن مساهمة في اللسانيات التطبيقية ومحاولة

دعمها بمقاربات علوم معرفية متعددة و غنية من حيث النتائج والحصيلة. وقد تم تفعيلها عمليا أثناء دورات تكوينية همت أساسا مجال التدبير و القيادة وكيفية حل النزاعات باعتماد تقنيات الحجاج والتفاوض. مساهمة أتمنى أن تكون لبنة في بناء لسانيات تطبيقية تخدم مجالات أخرى كالإدارة، التسيير، القيادة، التواصل السياسي،...إلخ.

المصادر والمراجع

1. العربية

- الجويني، الكافية في الجدل، تقديم وتحقيق وتعليق: فوقية حسين محمود، طبعة 1979.
- طه عبد الرحمن،اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، المركز الثقافي العربي/ 1998م.
- عبد السلام عشير، عندما نتواصل نغير: مقاربة تداولية معرفية لآليات التواصل والحجاج، دار إفريقيا الشرق/ 2004.
- مانفريد، حدود التواصل، ترجمة عز العرب لحكيم بناني، إقريقيا الشرق/ 2003.
- محمد العمري، دائرة الحوار ومزالق العنف، إفريقيا الشرق/ 2002.

2. الأجنبية

- Berne Eric, (2005), Structure et dynamique des organisations et des groupes; éd. d'analyse transactionnelle.
- Bouanane Ahmed, (2005), l'analyse transactionnelle: pour une nouvelle approche interactionnelle de la communication interpersonnelle, actes de séminaire du ministère de la communication, Rabat.
- Bouanane Ahmed & Boussraoui Soumaya, (2015), Formation des formateurs: pour une approche expérientielle, édition Oumnia, Rabat.
- Bouanane Ahmed, (2015), «Réussir avec la questiologie», in, Review magazine, édition ESCA.EM, Casablanca.
- Fromentin D. et Meslé B, «des profils et des hommes», Les éditions DEMOS, 2006.
- Le Guernic Agnès, (2009), Sortir des conflits, méthodes et outils pratiques avec l'analyse transactionnelle, inter-éditions.

عنف الهامش في رواية «روائح مقاهي المكسيك[1]» لعبد الواحد كفيح

أحمد رزيق[2]

«روائح مقاهي المكسيك» هو آخر عمل سردي روائي للكاتب المغربي عبد الواحد كفيح، تقع الرواية في مائة وتسع وخمسين صفحة، وهي من الحجم المتوسط، وصدرت في طبعتها الأولى شهر فبراير 2014 عن مطبعة سليكي أخوين بطنجة. وبهذا العمل الروائي يدشن عبد الواحد كفيح تجربته الأولى في الكتابة الروائية، منتقلا من القصة القصيرة التي ظلت تمارس غوايتها عليه طيلة سنوات خلت، كانت حصيلتها مجموعتين قصصيتين صدرتا للكاتب ضمن منشورات وزارة الثقافة هما: «رقصة زوربا» و»أنفاس مستقطعة»، إلى الفضاء السردي الأرحب؛ فضاء الرواية بكل ما يقوم عليه من مؤثثات تباين من حيث شكل الحضور وطبيعته ما تقوم عليه القصة القصيرة من محددات. وقد مثل التمرس بفن الحكي من خلال المجموعتين القصصيتين عاملا جوهريا من عوامل تجويد العمل الروائي، والارتقاء به إلى المستوى الجمالي المميز.

1.غواية تشريح الجراح

«روائح مقاهي المكسيك»، سيرة شخصية نكرة، استلها الكاتب من الهامش، الذي يعج بما يشاكلها من شخصيات، تقدم الرواية في أكثر من محطة من محطاتها تعريفا ببعضها، وللقارئأن يستصحب معه في تتبع سيرة هذه الشخصية ما يورده الكاتب بين الفينة والأخرى من نعوت؛ فهو(بوقال) أو (غليظ الرأس) أو (راس الطنك).. أو غيرها من النعوت التي استمدها الكاتب من شكل رأسه. إذن فنحن من بداية الرواية إلى نهايتها أمام شخصية لا تتحدد هويتها من خلال اسم يتداوله الناس بينهم بشكل ينم عن احترام المسمى، بل أمام شخصية رسخ محيطها الاجتماعي فيها عقدة الدمامة المستمدة من شكل الرأس، وهي عقدة تأصلت في النفس من خلال:

أ. تذكير شخصيات مجتمع حارة بوعماير وفضاء المقهى خصوصا، (بوقال) بما كان عليه رأسه

---

1 . روائح مقاهي المكسيك، عبد الواحد كفيح، مطبعة سليكي أخوين طنجة، ط1/ 2014.

2 . أستاذ باحث/ مركز مهن التربية والتكوين/ الجديدة/ المغرب.

من كبر الحجم وذلك على سبيل السباب «..الآخرين الذين كانوا يظهرون حنة أيديهم في انتقاد شكل رأسي وغيرها من الشتائم المجانية..»[1].

ب. بل إن شخصية (بوقال) لم تسلم من سباب أقرب الناس إليه، من ينعتها بأمه التي ربته بعد تخلي أمه عنه واختفائها المفاجئ، «استعملت كل قواي الذكائية الخارقة حتى أتفادى وأتجنب أي خطأ مهما دنا أو علا شأنه، حتى لا أتعرض للتحقير والسباب اليومي بدون سبب، وأنعت بضخامة رأسي، حتى أمي كانت دائما تترصد أخطائي لتنعتني برأس الطنك، اعتبرت ذلك حقدا دفينا لا مبرر له، بل كانت تضمر لي كذلك عداء سخيفا من نوع آخر لا مبرر له. ما فتئت تعيرني برأسي حتى ظننتني حيوانا ممسوخا برأس أملح أقرن ومعوج الأبعاد، الشيء الذي كان يزعجني أيما إزعاج..»[2].

ج. ومما رسخ عقدة الدمامة المرتبطة بحجم الرأس في نفسه كذلك، إحساسه القاتل بأنه هو من تسبب في قتل أمه، خاصة وأن بعض روايات أهل الحي تذكر أن أمه ماتت ليلة ولادته، وذلك تخفيفا من بشاعة ما اقترفته الأم من اختفاء مفاجئ مباشرة بعد ولادة (بوقال)، «أحاكم نفسي.. أصدر أحكاما قاسية في حقي بجريرة ضلوع رأسي الكبير، ربما، في وفاة أمي، أنت من طويت فراش المسكينة على حين غرة، وبعثت بها على عجل وبالبريد المضمون إلى اللحد. لعل رأسك هذا، كان أكبر حجما مما ينبغي، لم يجد متسعا للخروج، فعاند وأصر على العناد، وعجل برحيل المسكينة إلى الأبد.. هذا الرأس الضخم لم تجن منه إلا اليتم والنكد والإغراء بالضرب.»[3]. ورغم ذلك فإن (بوقال) أو رأس الطنك لم يكن مقتنعا تمام الاقتناع بما يسمه به محيطه من ضخامة الرأس وغرابة شكله، لذلك كان يهرع للمرآة التي قد يجد في إنصافها بعض العزاء؛«فأتوجه للمرآة التي كانت هي الوحيدة التي تنصفني من بلوى التسميات القدحية، أنظر إلى صورتي وأنا أغمض عيني وأفتحهما لأتأكد من سلامة أبعاد رأسي.»[4].

وإذا كان هذا سلوكه وهو صغير، فإنه كذلك حينما كانت تحاصره سخرية الحرفيين المجاورين لمقهى المكسيك من حجم رأسه، وهو يافع، كان يهرع للمرآة التي تنصفه على حد تعبيره من بلوى التسميات الجارحة: «أقسم بالله العظيم أن رأسي كان رأسا عاديا، غير ما مرة أمرق لحانوت الحلاق سيف الدين، حيث أتطلع خلسة في المرآة، في تأمل بوذي لرأسي، فأعود لقناعتي الراسخة، أنه لا شائبة تشوب أبعاد وقياس رأسي، وأنه خال من أية عيوب، تكون جريرة كافية يعيرني بها أعداء

1 . روائح مقاهي المكسيك، عبد الواحد كفيح، ص 112.

2 . نفسه، ص14.

3 . نفسه، ص20.

4 . نفسه، ص14.

المقهى..»[1]، وبذلك فإمعانا من الكاتب في تعميق صورة هامشية بطل الرواية، فإنه يجرده أولا من الاسم شأن مجتمع الهامش الذي تتحدد هويات أفراده انطلاقا من ألقاب ونعوت يكسبها التداول قوة الوسم والاستمرار، ثم التقطه ثانيا من فضاء بئيس هو حارة بوعماير ومقهى الشعب أو (مقهى المكسيك)، وحكم على أمه ثالثا بالاختفاء منذ اللحظات الأولى لولادته، ليذوق صنوف الحرمان من أب لا يستحضر، وهو فتى يافع، من ملامحه أي شيء، ومن زوجتي الأب (من كان ينعتها أمي ومن دادا زهوة)، وهما من كانتا تتعاملان معه بجفاء عكس تعاملهما مع ابنيهما (أخواه) حسن وعمر. يقوده تيهه في المدينة وهو صبي إلى مقهى الشعب أو مقهى المكسيك كما كان يسميها الناس، وهناك سيعمل مع الشيبة العاصية وأمي العايدية اللذين كانا يكتريان المقهى أو الفندق، ويكتشف العالم السفلي الذي تمثله مقهى المكسيك وحارة بوعماير، بعلاقاته البئيسة المنافقة، وبشخوصه الذين يهرش بعضهم بعضهم عظام بعض. وبعد مرافقته للعايدية في زيارة لابنتها الخالدية بإحدى القرى المتاخمة للجبل، حيث كانت متزوجة بالعجوز عسو، وقد لا كت الألسن أنها ما زوجت به إلا قصد التستر عن فضيحة الشيبة العاصية زوج أمها العايدية، الذي لم يكن يتورع عن مراودتها عن نفسها. وبتواطؤ بين الأم والخالدية تنصب الأخيرة فخاخ الغواية ل(بوقال) بطل الرواية، وتحاصره بجسدها وهو في ضيافتها إلى أن تتهاوى قلاع المانعة لديه، بعدها أصبح يكثر التردد على الخالدية بسبب أو بدون سبب. وما إن توفي الشيبة العاصية حتى تركت الخالدية القرية وهجرت زوجها عسو، لتنتقل إلى منزل الشيبة العاصية، وتتزوج ب (بوقال) بطل الرواية، وتشرف بنفسها على مقهى المكسيك، بعدما أصيبت أمها العايدية بالجنون الذي جعلها تهيم على وجهها، بعيدا عن البيت والمقهى، تاركة المجال للخالدية التي أخذت في تضييق الخناق شيئا فشيئا على زوجها (بوقال)، خاصة بعد وضعها لمولود ذكر أصرت على أن تسميه باسم والدها (رحال). وبعد وقوف بطل الرواية على خديعة الشعاوي الذي كان على علاقة بالخالدية، وهو ما مكنه من سرقة اللوحات الزيتية النادرة من المقهى، وسرقة الوسادة العجيبة التي ظلت العايدية تقتعدها أينما حلت وارتحلت حرصا منها على ما حشته بداخلها من أوراق نقدية، ادخرتها المرأة على مدى سنين عمرها، بل وتمكن الشعاوي أيضا من سرقة لحظة الفرح بالمولود(رحال)، إذ علم بطل الرواية من خلال ما سرى من همهمات بين الناس، ومن خلال ما كانت تنشره الخالدية من أسرار علاقتهما الزوجية، أن رحال ليس من صلبه، وأنه قد يكون ابن الشعاوي، لما نعت به (بوقال) من عقم. بعد وقوف بطل الرواية على كل ذلك تختفي الخالدية وابنها رحال، ليجد بوقال نفسه في الشارع، خاصة بعد تدخل رجال السلطة وإخلائهم للمقهى، وإغلاقهم بابها الكبير بقفل ضخم، وبعدما أحكمت الخالدية إغلاق باب بيت الشيبة العاصية، في هذه اللحظات تظهر الأم الشتوكية لخواص

1 . نفسه، ص112.

التي كان يعتقد (بوقال) أنها ماتت بسببه، وهو ما مثل لحظة ارتياح وتخلص من عقدة الذنب التي لازمته طيلة حياته «أدركت أنني بريء من كل التهم التي ظللت أكيلها لنفسي معتقدا أنني السبب في قتل أمي. بعودتها أعدت النظر في الأحكام القاسية التي ما فتئت أصدرها في حقي..»[1]، ورغم حالة الانفراج النفسي الذي أعقب ظهور الأم القادمة من إحدى دول الخليج، فإن بوقال ظل مصرا على محاكمة الأم التي تخلت عنه وهو صغير، وعدم الصفح عنها لتعود أدراجها من حيث أتت، لتنتهي دورة الحياة ببوقال إلى السكن بحي صفيحي على حواف المدينة، ممتهنا بيع السجائر بالتقسيط، «الآن وفي هذه الظروف العصيبة أجدني، ما زلت لحد الساعة، إنسانا مجهولا، لا أصل لي ولا فصل، لا بطاقة لدي ولا أوراق ثبوت الهوية، لأنني عشت طول حياتي على الهامش، ولا إشارة واحدة تدل على انتمائي بحكم آدميتي على الأقل، لهذا الوطن..»[2]؛ فقد عاش بوقال على هامش الأسرة خاصة بعد اختفاء أمه، وعاش على هامش المجتمع إذ لم يكن له اسم يميزه إلا وسم هو أقرب للشتيمة منه إلى أي شيء آخر (بوقال/ راس الطنك/ غليظ الراس)، وعاش على هامش مقهى المكسيك، إذ كانت للمرتادين حيواتهم، وكانت للشيبة العاصية والعايدية حياتهما، وكان لمجتمع حارة بوعماير حياته الخاصة، بينما هو لم يجد موقعه ضمن تلك العلاقات جميعها إلا بالهامش، وحتى بعدما تزوجته الخالدية، واعتقد للحظة أنه وضع رجليه خارج الزمن الرخو، فوجئ بعدها، ولم تمض على لحظة الاستراحة إلا أشهر معدودات، بالزمن الرخو يستعيد الرجلين الآبقتين ويسحبهما بقوة إلى مربع الهامش من جديد.

2. بين الألم والوجود

بعدما التقى بطل الرواية بأمه التي أتت تبحث عنه بعد موت الشيبة العاصية وإصابة العايدية بالحمق واختفاء الشعاوي بعدما سرق كنوز المقهى، وكذا اختفاء الخالدية وابنها رحال، ردد بوقال بينه وبين نفسه ما تعود على ترديده، «أنا أتألم، إذن أنا حي موجود»[3]، وبذلك فالألم يمثل سمة ملازمة لشخصية البطل، ومحددا من محددات حضوره في الحياة؛ فهو الموجود حيا مادام يتألم ويكابد.

• وخط الألم في الرواية خط يبدأ مع بطل الرواية منذ مراحل الطفولة الأولى حين يكتشف أن من ظل يعتقد أنها أمه، لم تكن هي و دادا زهوة إلا زوجتا أبيه، أما أمه الحقيقية فقد اختفت مباشرة بعد ولادته.

• وترصد الرواية لحظة ألم أخرى تتمثل في صنيع الحجام به لحظة الختان، وعنف الأب وتكالب أهل الدرب بنسائه ورجاله وأطفاله من أجل القبض عليه وتقديمه للحجام حتى يتم مهمته «رمى

1 . نفسه، ص 142-143.

2 . نفسه، ص 150.

3 . نفسه، ص 142.

بي أبي وهو يلعن ذيل أمي، أرقص/ أتمرغ في دمي المهروق على التراب كدجاجة مذبوحة بسكين صدئ»[1].

ولا يكتفي الكاتب بالأبعاد الحسية للألم المترتب عن عملية الختان، بل نجده يتتبع الأبعاد النفسية لهذا الألم؛ إذ يتذكر الفتى أن لا أحد اهتم به، أو سعى لإدخال الفرح إلى قلبه البئيس «أذكر أن لا أحد يومها انهمرت دموعه من أجلي، لا أحد فرح لختاني، لا فوقية بيضاء كالعادة ولا تشامير، لا بلغة صفراء ولا طربوشا أحمر مطرزا كما العادة بالحرير، لا بيض مسلوقا ولا بوكعبة (فخد دجاج بارد) ممردا بالمرق وكبيرا، لا حناء باليد اليمنى ولا تميمة في زند يدي اليسرى، تقيني من كل شر مستطير، لا صرة أو حفنة بقشيش ولا ريالات، ولا من يخفف ألمي، ولا من يدعو لي بصالح الدعوات..»[2].

•فقيه المسيد: ويمثل مدخلا آخر من مداخل الألم الذي كان يذكر بوقال (بطل الرواية) بأنه حي موجود، فهو يعتبره الشرير الثاني بعد الحجام، فقد كان الفقيه السي لمفضل يستغل حداثة سن الأطفال بالمسيد، فيجلسهم رغم أنوفهم على عضوه التناسلي، وهو نفس الجرح الذي تستحضره شخصية السارد الذي يصرح أنه بعد تجاسره على فضح ممارسات الفقيه المشبوهة «انهالت علي الاتهامات من كل حذب وصوب، أكلت في يومها ما أكل الطبل يوم العيد، حيث عمد الفقيه في الكتاب إلى تجريب جميع أنواع العصي على قلقولة رأسي، قبل أن أنال، في هرج ومرج، نصيبي من أهل الحارة قبل أبي، ثم أحال على إثرها إلى قسم التحقيق بتهمة اتهام باطل بالتحرش الجنسي..»[3].

• جراحات الطفولة المغتصبة: هي جراحات عميقة ومتنوعة، مثل غياب الأم واختفاؤها بعد ولادة بطل الرواية سببا جوهريا في تواليها وتناسلها؛ ومنها جرح الحرمان بما يحمله من آلام ويقوم عليه من تجليات، تجد أثرها في بوح بطل الرواية الجارح، الذي يكتشف القارئ من خلاله عمق معاناة الأطفال الذين يوجدون في وضعية شبيهة بتلك التي وجد فيها بوقال، وهو طفل صغير؛ أب فض غليظ، وأم اختفت بعيد الولادة لأسباب مجهولة، وزوجتا الأب اللتان لا تعاملانه مثل ما تعاملان ابنيهما حسن وعمر، ومما يلخص هذا الشعور القاتل بالحرمان قول البطل: «ما لعبت الكرة مع أقراني مرة، وما سبحت إلى اليوم في بحر أو نهر.. وما أخذت لي صورة قط في حياتي، أنا ما نجحت مرة كسائر الأطفال، ولا حتى كررت مرة، ولا رسمت ولا فرحت ولا ضحكت مرة من أعماق قلبي، أو عن طيب خاطر، لأني لا أضحك إلا مضطرا أو متظاهرا بالضحك.. أنا ما حكت

1 . نفسه، ص 11.

2 . نفسه، ص 11-12.

3 . نفسه، ص 70.

لي جدة في حضنها الدافئ، كسائر الجدات في الأماسي والليالي الباردة، حكايات مدهشة وأحجيات ساحرة.. أنا ما كانت لدي طفولة بهيجة كسائر الأطفال..»[1].

ومن جراحات الطفولة وآلامها كذلك تعمد زوجتي الأب عدم إيقاظ بوقال للسحور والحرص على إيقاظ ابنيهما حسن وعمر، وهو الجرح الذي لازم بطل الرواية إلى فترات لاحقة من عمره.

• وبحلول العيد، ينفتح جرح آخر؛ «الأعياد، كنت أنا أتمنى في قرارة نفسي ألا تتكرر وألا تعود، لأنها في اعتقادي مناسبة توقظ آلام الفقراء، وتبرز تعاسة التعساء، وبؤس البؤساء وكآبة الأشقياء، وتمعن في غرس السكين في الأحلام حتى النصل، العيد مرآة تظهر بجلاء فادح فقر الفقير ويتم اليتيم.»[2]. فمع العيد يتعمق لدى بوقال الإحساس بتمييز الأب بينه وبين أخويه الآخرين؛ إذ لا يشتري له مثل ما يشتري لهما من لباس العيد، وحين يشكو ذلك لزوجتي أبيه، تخبرانه أن حسن وعمر حصلا على لباس العيد من (سيدنا قدر) ليلة السابع والعشرين من رمضان، إذ ظلا ساهرين ليلتها يرقبان قدومه، وما إن تبدى لهما حتى بادرا بطلب بغيتيهما منه، أما هو فتقولان أنه كان يشخر حينها كحيوان، لذلك لم يكن أمام (بوقال) بطل الرواية إلا أن يحتمي بالبيت ولا يخرج إلا بعد انقضاء فترة الصبيحة؛ أي بعد أن يعود الأطفال إلى بيوتهم ويخلعوا ما ارتدوه طيلة صبيحة يوم العيد من ملابس جديدة، لذلك فإنه كان يتمنى «ألا يطلع فجر يوم العيد أبدا، كم تمنيت أن يحتضنني الموت أو يمضي العيد إلى غير رجعة ..»[3].

• ويمثل خروجه إلى أزقة المدينة القديمة وتقلبه بين مجموعة من الحرف صورة أخرى من صور جراح الطفولة التي لم تفارق شخصية بطل رواية (روائح مقاهي المكسيك)، فبعدما ترك البيت تحت ضغط ما عاناه من ساكنته، وتاه بين أزقة المدينة القديمة، جرب حرفا متنوعة؛ إذ اشتغل مساعد طحان في مطحنة عتيقة، وماسح أحذية، ثم نادلا ومساعد طباخ وسائس حمير ونقالا للماء من حنفية الحي إلى مقهى بئيس هو مقهى المكسيك الذي سيستقر به، ويقوم فيه بأدوار أخرى غير تلك التي قام بها في السابق.

•الشعور القاتل بالذنب؛ وقد لازم هذا الشعور (بوقال) فترة طويلة من الزمن، إذ رسخ في اعتقاده وفق ما أشيع بعد اختفاء أمه أنه هو من تسبب في قتلها، ذلك أن رأسه الغليظ كان سببا في إصابة الأم بما عجل أمر رحيلها عن الدنيا، «هذا الرأس الضخم لم تجن منه إلا اليتم والنكد والإغراء بالضرب..»[4]، ولم يتخلص (بوقال) بطل الرواية من ألم الشعور بالذنب إلا بعد أن ظهرت والدته

1 . نفسه، ص 15-16.

2 . نفسه، ص 16.

3 . نفسه، ص 19.

4 . نفسه، ص 20.

وقد ضاع من بين يديه كل شيء، المقهى التي أغلقتها السلطات المحلية والخالدية التي اختفت كما اختفت أمه في الزمن الخالي والشعاوي الذي تحايل على الخالدية وأخذ منها اللوحات الزيتية الثمينة ووسادة العايدية التي خبأت فيها ما جمعته من مال طوال عمرها، وقد ارتبط بالشعور بالذنب، ما كان يفجره في نفسه من آلام سباب مجتمع حارة بوعماير، وهو السباب الذي طالما ركز على رأسه الذي شبه بالطنك لضخامته وغلظه.

• العودة إلى اجترار الذل والمهانة؛ فلم يمر على زواج بطل الرواية بالخالدية إلا شهران حتى تغير كل شيء في المقهى، إذ عملت الخالدية على إعادة تأثيث مقهى المكسيك بما يجلب لها مزيدا من الزبناء، فاقتنت تلفازا وثلاجة كبيرة وأضافت إلى قائمة ما يستهلك في المقهى المشروبات الباردة.. وما إن أنجبت طفلها رحال حتى التفتت إلى (بوقال) زوجها لتعيده إلى المربع الأول الذي انطلق منه وهو ما يصرح به (بوقال)؛ «منذ ذاك، انفتحت في وجهي دروب جديدة أكثر عتمة وظلمة، واستأنفت رغم أنفي شوطا إضافيا آخر من الذل والمهانة، وكل أساليب الدونية والاحتقار... عدت لمهمتي الأولى في المقهى، حيث إحصاء القاطنين الرسميين والمؤقتين بالعنابر والتجسس على أنفاسهم، والطواف بطلبات الزبائن كما أيام زمان.»[1].

• آلام الخديعة والخيانة، فلم يشك (بوقال) بطل الرواية لحظة واحدة في من ادعى أنه قاطن ويرتاد فضاء المقهى منذ مدة طويلة، خاصة وأنه فتح أمامه أفق تجديد الصلة بالقراءة بعدما زوده ببعض الكتب وشجعه على القراءة، لذلك كان شعوره بالألم قويا حين علم من الخالدية أنها يسرت له أمر الاستيلاء على لوحات زيتية نادرة وثمينة خبأها الشيبة العاصية بالمقهى، وهي اللوحات التي كان من الممكن أن تخرج(بوقال) بطل الرواية مما كان عليه من وضع مادي مزر. ولم يكتف الشعاوي بسرقة اللوحات وحدها بل استطاع وضع اليد كذلك على وسادة العايدية التي جمعت فيها مدخرات عمرها، وما إن ظفر الشعاوي/ القاص بصيده الثمين حتى ابتلعته الأرض واختفى، مخلفا في نفس (بوقال) بطل الرواية حسرة إضاعة فرصة الخروج إلى حياة أفضل وأرقى، ولم تكد تمضي خديعة الشعاوي/ القاص حتى فجع (بوقال) باختفاء الخالدية وابنها الذي علم في ما بعد أنه ليس من صلبه، وأنه قد يكون من صلب الشعاوي الذي طالما تردد على المقهى ودارت بينه وبين الخالدية مسامرات كانت أصداؤها تصل إلى آذان كل رواد المقهى، ولتكتمل فصول الألم يجد (بوقال) نفسه في الشارع صفر اليدين بعدما صادرت السلطات مقهى المكسيك، وغلّقت الخالدية قبل اختفائها باب بيت الشيبة العاصية.

• عودة الأم وآلام المواجهة، بعودة الأم الشتوكية لخواص يترقب القارئ انفراجا في حياة شخصية الرواية المحورية، بخروجها من دائرة التعاسة والألم إلى دائرة السعادة والأمل، خاصة

1 . نفسه، ص 130.

وكل المؤشرات، سواء تلك التي ارتبطت بمآل (بوقال) أو التي ارتبطت بالأم العائدة من دول الخليج وهي على متن سيارة فارهة، ويسمع لأساورها الذهبية جلجلة، كل تلك المؤشرات تزكي انتظارات القارئ، لكن ما حدث يخيب أفق الانتظار، إذ مثل ظهور الأم في الظروف التي رافقت خيانة الخالدية عاملا أجج في نفس (بوقال) كل الآلام المكتومة التي راكمتها سنوات القهر بدءا باختفاء أمه مباشرة بعد ولادته وما تلا ذلك من تاريخ المعاناة، الشيء الذي قوى موقف العناد لديه ورفض الصفح عما اقترفته أمه في حقه، باختفائها المفاجئ، ورغم تدخل جيران المقهى خاصة منهم؛ بوعزة السمعلي من أجل تليين موقف (بوقال)، ورغم الحمولة الثقافية التي يستحضرها (بوقال) ويحفظها عن ظهر قلب، ورغم تضارب الآراء والاختيارات في رأسه وهو يجادل أمه العائدة، فإنه أصر في عناد على أن لا يسامح الأم العائدة وإن كان ذلك على حساب ما ضيعه من حياة مستقرة في كنف الأم العائدة من دول الخليج، لأن حياته ووجوده مرتبطين بمدى ما يكابده من ألم: «تعودت على مقولة مازوشية، أنا أتألم إذن أنا حي موجود»[1].

وبذلك تبدو حياة (بوقال) بطل الرواية سلسلة من الآلام يفضي بعضها إلى بعض، في قدرية عجيبة تبدو فيها محطات الانفراج معدودة لا تكاد تنفتح حتى تغلق بعنف مخلفة في النفس جرحا مؤلما، فهل يمكن أن نعزو عجز (بوقال)/ شخصية الهامش عن القبض على لحظات الانفراج وإدامة انفتاح أفق النجاة والحياة الأنعم لغباء الشخصية وعدم قدرتها على إدراك مضامين الرسائل في إبانها، وسرعة الحركة والإنجاز، كما حدث له في تلقيه لإيماءات الشيبة العاصية الغامضة بعينيه اتجاه الوسادة وهو يجاهد النزع الأخير، أم نعزو ذلك لضعف شخصية (بوقال) المتأتي من عقده التي راكمتها في حناياه تربية غير سليمة جعلته خانعا راضيا بالذل والهوان، وغير قادر على تحويل مسارات التحول لصالحه (وفاة الشيبة العاصية وجنون العايدية والزواج من الخالدية)، أم نعزو الأمر إلى عجزه عن إدارة المواقف بما يحقق للذات المحرومة طيلة سنوات خلت كسبا ماديا ومعنويا، وهو ما يقف عليه القارئ في عناد (بوقال) الذي يفتقد إلى ما يقويه ويسوغه ويرقى به إلى دائرة الموقف المبدئي المؤسَّس.

3. غوايات الوصف

رواية «روائح مقاهي المكسيك» هي رواية الوصف بامتياز، ذلك أنه لا تكاد تخلو صفحة من صفحاتها من تحديدات وصفية توزعت بين الشخصيات والأمكنة والأشياء والأحداث والأحاسيس. وهو ما يدفع لاستحضار نجيب محفوظ في «زقاق المدق» وبراعته في وصف مكونات الزقاق وعناصره بدءا بمقهى لمعلم كرشة وما كان يؤثث المقهى وانتهاء بالأمكنة وشخصيات الجوار. وعبد الواحد كفيح في «روائح مقاهي المكسيك» دقيق في وصفه، لا يترك جزئية ولا تفصيلا من

1 . نفسه، ص 142.

تفاصيل الموصوف إلا سجله، وقد لا تتم الإحاطة الوصفية الشاملة بالموصوف في محطة من محطات الرواية، فنجد الكاتب في سياق آخر من الرواية يضيف للموصوف معطيات وصفية جديدة، شأن ما نقف عليه بالنسبة لشخصيات الرواية، فأوصاف جل الشخصيات متفرقة بين فصول الرواية، ولا يختص مقطع من مقاطع النص الروائي بصفة الاكتمال والإحاطة بوصف شخصية محددة، فشخصية سيف الدين الحجام (الحلاق) المقابل للمقهى والمعروف بمصاص الدماء لما كان يمارسه من فن الحجامة، لا يمكن أن يحيط القارئ بكل ما يحدده من صفات إلا بإتمام قراءة النص الروائي، إذ لا يقدم عنه السارد في البداية إلا معطيات وصفية عامة من مثل «سيف الدين الحجام (الحلاق) المقابل تماما للمقهى، الملقب من طرف جماعة الخياطين التقليديين بمصاص الدماء، لما كان يمارسه من فن الحجامة على رؤوس وقفوات الرجال والنساء العجائز بالخصوص»[1]. ، ثم ما يفتأ القارئ يشكل صورة أوضح وأجلى عن هذه الشخصية من خلال ما تسوقه الرواية من أوصاف معرفة بجوانب أخرى في حياة شخصية الحلاق «سيف الدين الحلاق أو بالأحرى الحجام، رجل شرس، يغلب عليه طابع العنف الذي استمده طيلة حياته من قلع الأضراس والأسنان بلا شفقة ولا رحمة، لأنه كان يعتاش على ألم الآخرين، ويبيع عقاقير غريبة معبأة بإتقان في قنينات صغيرة على شكل كبسولات وحقن، الله أعلم بسر محتواها وجدواها أو نفعها، بينما جعل حرفة الحجامة والختان هواية، يحلو له ممارسة طقوسها كلما أزفت مواسم الأعراس والأفراح الزاهية. فتمتد يداه الآثمتان لصبية في عمر الزهور، تعبث بأعضائهم الحساسة عبثا، إذ كانوا غالبا ما يتعرضون على يديه لنزيف دموي خطير، لكن الداهية كان ينسل كل مرة من أخطائه القاتلة سالما كما تستل الشعرة من العجين»[2]. ، ثم يقف القارئ بعد ذلك على تفاصيل وصفية أخرى محددة لشخصية الحلاق من مثل ما اتسمت به شخصيته من ميل واضح للثرثرة ومعرفة بتفاصيل حيوات الآخرين من أبناء حارة بوعماير، بل والإحاطة بمحطات مجهولة من تاريخهم مثل ما يقف عليه القارئ من تفاصيل يسوقها الحلاق سيف الدين عن العايدية وعلاقاتها الغرامية وصلتها بالبوليس وغيرها من الجزئيات، التي لا يمكن أن يحيط بها إلا الحلاق بحكم طبيعة مهنته التي لا يمكن أن تمارس في غياب تجاذب أطراف الحديث مع الزبون أو مع من ينتظرون دورهم، وهو ما يمكنه دائما من تحيين معلوماته وتجديدها باستمرار. ولم يقتصر الكاتب في وصف الشخصيات على الذكور دون الإناث، بل نجده يخصص محطات وصفية يقدم من خلالها شخصيات نسائية متنوعة، من العايدية إلى ابنتها الخالدية إلى الشتوكية لخواض (أم بوقال)، وهو ما يحيلنا على خاصية أخرى من خصائص الوصف في الرواية، هي خاصية الوصف السياقي، ذلك أن الروائي عبد الواحد كفيح يركز في تقديمه للشخصيات بالخصوص على ما يرتبط بالسياق الدلالي الذي يؤطر حضور هذه الشخصية أو تلك، من ذلك مثلا وصفه لشخصية الخالدية، «عيونها

1 . نفسه، ص 22.

2 . نفسه، ص 112–113.

الساحرة الرائعة، والتفاتاتها غير البريئة.. نظراتها الباسمة الغامضة.. أهدابها الممشوقة كالسيوف.. تلوي في قماش الساتان الفضفاض مؤخرتها المشتهاة وتتحرك بتكامل في منتهى التهتك والتبرج، تتصنع بين الفينة والأخرى إظهار مفاتن جسدها وصدرها الممتلئ النافر.. فم عذب تفتر عنه ابتسامة شهوانية من شفاه غليظة وأسنان بيضاء ثلجية متراصة بنظام صارم كفيلق من جنود كوريا.. وهي تستدير مبتسمة تلوي خصرها فتندلق جدائل شعرها الذهبي الغزير على كتفيها إلى حدود ردفيها، كاشفة بغنج ودلال عن ذراعين أبيضين ممتلئين كساقيها المكتنزين، يشعان بياضا مسكوبين في قالب كقالب السكر..»[1]. فقد ركز الوصف بالأساس على الأبعاد الجسمية بما تختزنه من حمولة جنسية قائمة على الإغراء والغواية؛ (العيون، الأهداب، المؤخرة، الصدر، الفم، الشفاه، الأسنان، الخصر، جدائل الشعر، الكتفين، الردفين، الذراعين، الساقين..)فكلها مداخل جسدية لإثارة (بوقال)/ بطل الرواية وغوايته على مرأى من أم الخالدية، وبذلك فإن وصف الخالدية بالتركيز على مفاتنها الجسدية يرتبط بسياق دلالي محدد هو تكثيف جرعات الإغراء والغواية لبوقال حتى يستجيب لاستفزاز الخالدية الجنسي، تمهيدا للزج به في علاقة زواج مشبوه خلص الخالدية من العجوز عسو، وفتح أمامها فرصة الالتحاق بأمها العايدية بالمدينة، والانفتاح على علاقات أخرى أتاحتها لها أجواء مقهى المكسيك. وكذلك الشأن بالنسبة لوصف أم (بوقال) الشتوكية لخواض، إذ يركز الوصف بالأساس على ما تمتلكه هذه المرأة العائدة من دول الخليج، خدمة لسياق دلالي يميل إلى استغلال الوضع البئيس الذي آل إليه (بوقال) حتى يقبل بالواقع الطارئ، ويغفر لأمه كل سنوات الاختفاء، وما تسبب فيه ذلك من آلام وجراح.

بالإضافة إلى الشخصيات فقد ركز الوصف بشكل بارز على الأمكنة، ولعل أبرز فضاء حظي بنصيب وافر من التدقيق الوصفي هو المقهى البلدي، أو مقهى الشعب الذي وسم بمقهى المكسيك. ويدرك القارئ مدى التدقيق في وصف المكان من خلال تتبع الكاتب لكل عناصر الحيز بدءا بالفضاء وانتهاء بالزبناء وبكل مكون من مؤثثاته. والمقهى فضاء حافل بالأحداث والوقائع التي تتنوع وتختلف باختلاف وتنوع الزبناء الذين كانوا يرتادون ذلك الفضاء؛ فقد «كانت مأوى من لا مأوى له، مأوى الحشاشين والسكارى والمشردين والمقامرين والأفاكين والسماسرة ولاعبي الثلاث ورقات والحمقى والمعتوهين والجواسيس والغرباء ومروجي الإشاعات والمساجين.. والشواذ وكل أنواع البشر الميئوس من نفعهم لأنفسهم وأوطانهم، رواد المقهى أناس بسطاء، فاشلون، مختلفون في المهن والأفكار والأذواق، لكنهم جميعا يحبون الثرثرة واحتساء القهوة، وافتعال المناوشات والمشاحنات المؤدية دوما إلى مشاداة عنيفة.. أبوابها مشرعة على الدوام في وجه القريبين والبعيدين على السواء، يقضون سحابة يومهم يدكون على الدوام وبلا هوادة صدورهم بأرخص

1 . نفسه، ص85.

وأردأ أنواع التبغ القاتل، أو مواظبين متناوبين في نظام عادل على تدخين لفافة حشيش أو كيف مهما طال أو قصر حجمها، لم يكن أحد يومه يتصفح جريدة أو مجلة أو يناقش قضايا سياسية عالمية كانت أو محلية، بل يقتتلون قعودا على الحصر في مباريات لعبة الورق..»[1]. وقد أفاض الكاتب في وصف عينات زبناء المقهى لتتجاوز محطة الوصف في هذا المستوى عشر صفحات، وهو ما يعكس قيمة هذا العنصر ودوره في إضفاء حيوية على المكان (مقهى المكسيك)، بل إن زبناء المقهى ومرتاديه الذين عرض لهم الكاتب بالوصف والتحديد ينتجون محتويات سردية موازية للمحتوى السردي المحوري المرتبط أساسا بشخصية (بوقال) لذلك فإن كثيرا من زبناء المقهى ومرتاديه قد أضحت أسماؤهم معروفة ومتداولة من خلال ما بصموا به حضورهم في مقهى المكسيك، من ثم تتحدث الرواية عن الشيخة الغشوة والثنائي الجميل انعينيعة وخرشاش وزريويل والملودي الخسارات وصالح المسفيوي والشافعي الشيفور ومحمد المعداني وعبد القادر بن حمو بن الهاشمي وحمادي ولد رابحة التادلاوية، وامبارك الزيزون... وتعدت صورة المقهى ما كان يحفره هؤلاء المهمشون بشغبهم على جدرانها من حمق وجنون مثل ميسما دالا على مقهى الشعب أو مقهى المكسيك إلى فضاء احتضن رمزا من رموز المقاومة المغربية ضد الاحتلال الفرنسي (عز العرب)، وضبطت فيه سلطة الاحتلال قطعة سلاح بوشاية من العايدية.

وبالإضافة إلى وصف المرتادين والزبناء فإن جوانب أخرى مثلت كذلك موضوع الوصف بالنسبة لفضاء المقهى، من ذلك تحديد الموقع «تقع مقهى المكسيك في ملتقى ناصية شارع المقاومة سابقا.. الجيش الملكي حاليا يسارا، وزنقة تادلة المؤدية للمسجد العتيق يمينا.. أزقة ضيقة تكاد لا تسع المارين وقت الذروة..»[2]، وتحديد المجاورين للمقهى: «تناسلت بجوارها دكاكين الخياطين التقليديين.. يشكلون جوقة إلى جانب سيف الدين الحجام (الحلاق) المقابل تماما للمقهى.. المكي بويدية لكونه كان يشتغل على آلة خياطة ذات اليد القصيرة الملقبة بالماكينة الزحافة. وكذا عميد الائتلاف الحرفي بوعزة السمعلي الكاتب العمومي..»[3]. والإشارة إلى تاريخها؛ «كانت في الحقبة الاستعمارية مستودعا لجمع الحبوب (كوبراتيف) أو كانت كما ادعى أحد الشيوخ ملحقة لشركة (كومابرا) للمنتوجات الفلاحية لتخزين غلال القطن والصوف قبل تصديرهما لفرنسا..»[4]. ثم يتلاحق الوصف بعد ذلك مستقصيا تفاصيل المقهى بدءا بالتلفاز والثلاجة، وانتهاء بالساعة والصندوق والمائدة والصور التي كانت تزين الفضاء (صورة قديمة لمحمد الخامس وأفيشات أفلام عربية والصور الخالدة لسيدنا علي وراس الغول..).

1 . نفسه، ص 26-27.

2 . نفسه، ص 21.

3 . نفسه، ص 22.

4 . نفسه، ص 26.

وقد حظي فضاء المقهى بوصف تفصيلي ومطول لمحوريته في العمل الروائي، وإلا فإن الرواية تعرض لأماكن أخرى منها ماهو أجنبي مثل نابولي وروما وتيفولي وميلانو وفينيزيا وباريس وذلك من خلال استطراد لسارد آخر مصاحب لسارد الرواية/ بوقال وهو يتتبع أحداث الرواية قراءة، ويأتي هذا الاستطراد من السارد المصاحب في سياق ما كان يعرفه القطار الذي يسافر على متنه من محطة ضفاف نهر التاسي بسهول الورياغ إلى دوار أولاد الناغي بأقصى نقطة، بحدود فدادين الجموع بمنطقة المغارير، كما يأتي هذا الاستطراد الوصفي في سياق لاحق هو رحلة (بوقال) رفقة العايدية إلى القرية التي كانت تستقر فيها ابنتها الخالدية رفقة زوجها العجوز عسو.

والسارد المصاحب وهو يقدم الأمكنة الأجنبية وهو وحده من تولى ذلك في الرواية يقدمها مركزا على أبعادها التاريخية والثقافية «روما العتيقة بمآثرها التاريخية الخالدة. مآثر الكوليزيوم وساحة المصارعة الرومانية والاقتتال، وحاضرة دولة الفاتيكان العظمى.. أما فلورنسا وجامعاتها فتذكرك فضاءاتها بأميرها ماكيافيلي وكل مفكريها كتابها وعلمائها وعباقرتها المشاهير..»[1]، ورغم انبهار الذات بما كانت تصف من أمكنة بين إيطاليا وفرنسا، فإنها لم تتخل عن انتمائها للجنوب/ الشرق، وهو ما ينبه إليه السارد بين الفينة والأخرى من خلال عبارته التي تكررت أكثر من مرة في هذا السياق الوصفي «إخْ.. إخْ ها أنت تعود مرة أخرى أيها البدوي للبحث، بعد الدجاج والخيل، عن الماعز والبادية في قلب باريس»[2]. إن الذات الواصفة وهي تقدم هذه الأمكنة، تنأى عن أن تكون محايدة في وصفها وتفاعلها مع أمكنة الذاكرة، رغم أنها تحرك في النفس ذكريات معانقة الجمال بما يتأسس عليه من تناسق المكونات وانسجام العناصر المؤثثة للفضاء، عكس فضاء مقهى الشعب/ المكسيك، الذي يتأسس تميزه وحضوره على الفوضى واللانظام والقبح.. «أخافتني روما، وأخفت تيفولي، ناجيتها قائلا: إهنئي أيتها الحالمة في عبق التاريخ، لست قائدا شاميا ولا سوماريا مغرما، جاءك فاتحا لاسترداد زنوبيا، ولا رسول نيرون عائدا من رحلة إلى المغرب الأقصى. هذا الجبل حارسك، دعيه يضمك إلى صدره، كما أطلسي أنا، الذي يكرم ويعاند ويأوي، فأطلسي ليس أسطورة، كما قيل لكم، ولا باردا كما تعتقدون يا أهل الكهف، وأنا لست بوصلة رومية تعشق الشمال..»[3]. ولقد وجهت غياب الحياد في وصف الأمكنة الأجنبية في الرواية ثلاث خلفيات محورية هي:

- ما شبت عليه الذات الواصفة مما وسمته الرواية بالبداوة، والتي لم تفارق الواصف/ السارد المصاحب، وظلت تقيم بينه وبين الانبهار الكلي والمطلق بالموصوفات مسافة معينة.

---

1 . نفسه، ص 66.

2 . نفسه، ص 69.

3 . نفسه، ص 67.

•التاريخ الصدامي الذي جمع بين الشرق والغرب على امتداد حقب طويلة من الزمن، وهنا يستحضر السارد المصاحب في سياق الوصف زنوبيا أميرة تدمر وأورليانوس الرومي.

•معاناة المهاجرين إلى الشمال ومكابداتهم، سواء مع قوارب الموت أو هناك في الغرب، «آه فينيزيا، ما لهذا البدوي يهتك عذريتك، البندقية.. أنت مدينة عائمة وهو لا يحسن فن العوم، آه لو جاءك الحاركون الذين ألفوا السباحة والموت، أبناء مدينتي الذين ملحوا البحر، خوفا عليه من التعفن، وملأوا ليله صياحا وزعيقا وصخبا وصراخا، أبناء مدينتي الذين أحبوا البحر وعانقوه حتى الموت، أولئك الذين تأبطواأحلام العودة ولم يعودوا، هناك ألفيتهم في تجارتهم، يبزون أهل فينيزيا في المال والأعمال..»[1].

وإذا كان السارد المصاحب هو من تكفل باسترجاع ملامح المدن الأجنبية بعيدا عن أي حياد، فإن من تولى تحديد فضاءات الوطن بدءا بالمكان الحميمي (مقهى المكسيك) وانتهاء بالأمكنة المعادية (السجن والمستشفى) اللذين ينعتهما بنعت واحد (الداخل إليها مفقود والخارج منها مولود)، رغم ما يقوم بينهما كفضاءين عامين من اختلاف، هو السارد الثاني/ بطل الرواية (بوقال)، وهو كذلك، شأنه شأن السارد المصاحب، لا يصف بحيادية، بل نجد أناه بما شكلها من مرجعيات متنوعة حاضرة في عملية الوصف، سواء ارتبط الموصوف بالمكان أم بالشخصيات أم بغيرها من الموصوفات، يقول مثلا في تحديد ملامح العجوز عسو زوج الخالدية السابق: «كان شيخا نحيف البنية، قصير القامة، ظهره مقوس إلى الأمام، يطل على ما بعد الستين عاما، أسمر اللون، حليق اللحية، مجعد الوجه، أشيب الحاجبين، أعمش العينين، تبدوان تائهتين من تحت نظارتين ثبتهما على أنف معقوف ومجعد كقوقعة حلزون، نظارتان على وشك السقوط، ذات إطار معوج، مخدوش زجاجها.. قد تكون هي السبب والعلة في تعطل حاسة البصر لديه، ومن تحت حواف طاقية مراكشية مزوقة ظهرت بعض الزغيبات الصهباء على صدغيه، يشد سرواله إلى ما فوق الحزام بصمطة جلدية يكاد يوصلها لصدره، يشمر على ساعدين انسلخ جلدهما كجلد الأفعى، يلتفت ذات اليمين وذات الشمال كالمرعود، لم أتبين أنه أعوج الحنك يركب طقم أسنان شنيعة كمالكادياس إلا بعد أن سلمت عليه.. أحسست بملمس يده لينا جدا، حسبتها جناح خفاش، كانت يده باردة مثل يد ميت، بل كدت أن أسمع اصطكاك عظامه، وهو يسحب يده من يدي، أكثر ما أثارني فيه هو هزاله، حتى ليبدو لك أنه سينقسم إلى نصفين إذا ما سولت له نفسه أن يجلس بعنف..»[2].يندرج وصف (بوقال) للعجوز عسو زوج الخالدية ضمن سياق حكائي يرتبط بوصوله هو والعايدية أم الخالدية إلى القرية التي استقرت بها هذه الأخيرة بعدما راودها الشيبة العاصية عن نفسها. والملاحظ على مكونات الوصف التي وظفها (بوقال) في رسم ملامح شخصية العجوز عسو أنها مثيرة للشفقة أولا وتبعث

1 . نفسه، ص 67.

2 . نفسه، ص 82.

على السخرية ثانيا، لذلك حق للقارئ أن يشك في حيادية الواصف، ويقوى هذا الشك ليتحول إلى حالة من اليقين حين يقف القارئ في ما تلا ذلك من حديث عن الطرف المقابل(بوقال)، وما كان عليه من فتوة مغرية، يمكن أن تمثل منطلق إثارة وإغراء للخالدية، خاصة وإمكانية المقارنة بين العجوز وبين (بوقال) متاحة أمامها، بل ولا يستبعد (بوقال) نفسه أن العايدية قد أعدت للأمر ورتبت له، يقول (بوقال) بعدما انتهى من رسم ملامح العجوز عسو: «كنت وقتها شابا، بل يافعا، في كامل اللياقة، وقد لاحت على محياي مظاهر القوة والفتوة، خاصة وأن لحيتي قد نبتت وكنت حلقتها لأول مرة دون الاستعانة بمرآة ..»[1]. إن ما حدد به (بوقال)/ بطل الرواية نفسه يباين كليا ما ساقه آنفا من محددات وصفية للعجوز عسو وذلك حتى يوجه القارئ إلى ما دفع الخالدية إلى محاصرته بإغرائها، وكأنه بذلك يقرر جملة مبررات ضغطت عليه باتجاه خيار الانصياع لنداءات الخالدية المرعبة. وبذلك ينهض الوصف في هذا المستوى بوظيفة محددة تتمثل في تبرير المواقف والاختيارات، وهي ليست الوظيفة الوحيدة التي نهض بها الوصف في الرواية، بل نجد له وظائف أخرى متنوعة منها التعريف بالشخصيات والفضاءات وتعميق خط التقابل بين الموصوفات للتنبيه على فجائعية الهامش (التقابل بين مقهى المكسيك وبين مقاهي الغرب أو التقابل بين القطار الذي يمتطيه السارد المصاحب في رحلته من محطة ضفاف نهر التاسي بسهول الورياغ إلى دوار أولاد الناغي أو القطار الذي ركبه في رحلته بين مدينتين إيطاليتين.).

4. غواية السرد بصيغة الجمع

اختار عبد الواحد كفيح لروايته أن تتحرك في مسارين سرديين؛ يكاد أحدهما ينفصل عن الآخر، وهو الأمر الذي وجد صداه على مستوى السارد، إذ لا يقف القارئ على سارد واحد بل يقف على ساردين أو أكثر.

أ. مسار الرحلة في المكان

هو مسار انتقال سارد نتواطأ على تسميته بالسارد المصاحب (أو السارد القارئ أو راوي الرواة) من محطة ضفاف نهر التاسي بسهول الورياغ إلى دوار أولاد الناغي بأقصى نقطة بحدود فدادين المجموع بمنطقة المغارير حيث يشتغل هناك بإحدى محطات توليد الكهرباء، وقد حضر من خلال تسع إطلالات سردية كسرت سيرورة السرد وحركته الأفقية، وقد راوح هذا الحضور السردي بين سطرين اثنين كما في الإطلالة الثالثة: «أحسست بتبلل في فمي وازدادت أناملي سرعة في تقليب الأوراق، وشعرت أنني، لقلب ورقة واحدة، بدأت أبلل أصبعي أكثر من اللازم.»[2]. وترتبط هذه الإطلالة بتحلب فم السارد القارئ/ المصاحب بعد قراءته لمقطع الطبخ بمقهى

1 . نفسه، ص 82.

2 . نفسه، ص 43.

المكسيك، وإقباله بنهم على قراءة الرواية التي آثر أن تكون رفيقة سفره. وأطول إطلالة سردية لهذا السارد هي الإطلالة الخامسة حيث يصل عدد الصفحات إلى سبع صفحات. حيث يتذكر السارد القارئ/ المصاحب سفرياته إلى إيطاليا و فرنسا مع إشارات متكررة إلى البداوة التي لم تفارق هذا السارد، والتي تكشف عنها مواقف متنوعة، كما أن الإطلالة السردية تكشف عن الوجه الحقيقي لهذا السارد المتنقل في القطار والمقبل على قراءة نص روائي هو (أنا والشيبة العاصية) أو (لِمَ لمْ تنتظريني يا أمي؟)، فاسمه كما يصرح بذلك في حوار داخلي هو عبده «آه يا إلهي، آه ياأنت ياعبده! ما الذي أتى بك إلى هنا؟»[1]. ثم إننا مع هذه الإطلالة نقف على مقروءات عبده التي شكلت خلفية إبداعية في صياغة الإطلالة السردية، ومن ذلك رواية الطيب صالح (موسم الهجرة إلى الشمال) وقصيدة حب للشاعرة الكويتية سعاد الصباح ومسرحية (امرؤ القيس في باريس) لعبد الكريم برشيد وغيرها من النصوص التي تكشف بالإضافة إلى الاسم (عبده) عن هوية هذا السارد المصاحب/ القارئ، والتي قد تكون هي شخصية الكاتب الذي اقترح على قرائه منذ بداية النص الروائي أن يدغلوا صحبته في رحلة قرائية لنص تم التصريح بعنوانه الذي يمتح من أحداث الرواية وشخصياتها (أنا والشيبة العاصية) أو (لِمَ لمْ تنتظريني يا أمي؟). ويختتم السارد / القارئ إطلالته السردية الخامسة بحكايته مع فقيه المسيد، وهي الحكاية التي جرت عليه ما جرت من استخفاف وضرب. وبذلك يكون هذا السارد/ المصاحب (القارئ) قد منح القارئ الفعلي للنص الروائي إمكانيات أخذ مسافة معينة من المقروء من خلال لحظات استقطاع سردي تتحقق عبر إطلالات السارد المصاحب، إما ليعيد ترتيب الأحداث وفق سياقاتها السردية المتجانسة، أو ليتسنى له بناء موقف معين من خلال ما يورده السارد المصاحب من مقارنات أو وصف أو غيرهما. إن السارد المصاحب/ قارئ الرواية الأول يحضر من خلال إطلالاته التسع مصاحبا للقارئ في رحلته مع (بوراس) أو (بوقال) من بدايات المتن الروائي إلى نهايته، وواصفا لما يعتري الناس المحيطين به في رحلته في المكان من أحوال تنم عن وضع اجتماعي وثقافي معين، يفتح أمام القارئ الفعلي للنص الروائي إمكانيات الإحاطة بعوالم الرواية وفضاءاتها الثقافية والاجتماعية، ويحضر كذلك مسترجعا لسفرياته القديمة إلى إيطاليا وفرنسا في سياق الحديث عن رحلة (بوقال) بطل الرواية رفقة العايدية إلى ديار ابنتها الخالدية، كما يحضر عينا تنفتح عن آخرها على جراحات الذات كاشفة ما تعانيه من تخلف وأوجاع.

ب. مسار الرحلة في الزمان

وهو المسار الذي يهيمن على الرواية؛ إذ هو خط حركة الشخصية المحورية، منذ الطفولة إلى أن انتهى بها مطاف الحياة إلى حي من الأحياء الهامشية بالمدينة، من ثم كان الصوت الحاضر في هذا

1 . نفسه، ص 65.

المستوى هو صوت (بوقال) الذي يحكي بضمير المتكلم المفرد حكايته من يوم أن وعى بوجوده داخل أسرة غابت عنها الأم بكل ما تمثله، وحضرت فيها زوجتا الأب بكل ما تمثلانه من عدم اكتراث بالصغير ابن المرأة الهاربة، وانصراف كلي عنه إلى ابنيهما حسن وعمر، وأب قاس غير مبال بأبنائه... إلى أن تركته الخالدية واضطر للعيش في أطراف المدينة بعدما رفض عرض أمه العائدة من إحدى دول الخليج بعد سنوات الاختفاء.

وانخراط السرد في هذا المسار هو ما جعل الحوار يتراجع في الرواية مفسحا المجال للسارد/ (بوقال) أن يحكي عن التحولات التي عرفتها حياته منذ اليتم القهري الأول إلى اليتم الأخير.

ولا يكتفي الكاتب باعتماد هذين الصوتين السرديين، بل يلجأ إلى استدعاء صوت سارد محايد، يطل بين الفينة والأخرى، موضحا جانبا من الغموض الذي اكتنف اختيارا من اختيارات (بوقال)، أو رابطا حدثا معينا بسياقاته، وهو السارد الذي يتبنى في تدخله ضمير الغائب، ومن أمثلة حضور هذا السارد، «لكن أفضل ما يسجل لبوقال، ولأول مرة ترتفع أسهم شعبيته في المقهى، يوم أن تمكن، بكل حكمة وتبصر في إحدى الليالي الماطرة المظلمة من تهديئ روع أحد القرويين الغرباء، حينما اقتحم المقهى.»[1]. ومما يسجل على هذا الصوت السردي الثالث كذلك أن حضوره في النص الروائي محدود جدا مما وسع من هيمنة السارد المشارك/ بوقال، وجعله يمارس سلطة حضوره بمرجعياته النفسية والاجتماعية على كل مكونات الحكي في رواية (روائح مقاهي المكسيك)، وبذلك يكسر هذا الانفلات رغبة الكاتب وحرصه على تشييد ديموقراطية الحكي من خلال تنويع الأصوات السردية في الرواية.

وبذلك يكون العمل الروائي للكاتب المغربي عبد الواحد كفيح (روائح مقاهي المكسيك) قد جسد من خلال غواياته المتنوعة واقع الهامش لدى شريحة اجتماعية بئيسة تعيش كل صنوف القهر والحرمان، وتكابد في حركة سيزيفية واقعها البئيس.

1 . نفسه، ص 54.

الجماليات الغربية والشعر

ثريا ماجدولين[1]

«الجمال هو القوة التي يدعو بها الله جميع الكائنات إليه بعد صدورها عنه. وهو الصفة الإلهية التي تجذب المخلوقات إلى خالقها» الفيلسوف اليوناني برقليس

في هذا المقال سوف نسعى لتقديم بعض الآراء والمواقف التي تكشف نظرة الجماليين الغربيين إلى الفنون عامة والشعر بصفة خاصة، من خلال تتبع المسار الذي قطعه مفهوم «الجميل»عبر العصور.

ومفهوم الجميل، كما نعلم، هو مفهوم متجدد عبر التاريخ ومرتبط بالمذاهب الفلسفية والنقدية التي أنتجته،رغم أنه لم يتحقق كتصور نظري متكامل إلا في عصر النهضة، حيث شكل بؤرة اهتمام الفلاسفة والنقاد والباحثين في مجال الفنون.

وكانت أهم القضايا المتعلقة بمفهوم الجميل، والتي خلقت جدالا واسعا بين الفلاسفة، تتمثل في علاقة الجمال بالطبيعة وبالفن. حيث ترجحت أولوية الجمال الفني في معظم النظريات الفلسفية عند هؤلاء الفلاسفة على الجمال الطبيعي. كما احتلت مرتكزات الجمال الفني، وخاصة قضيتا الموضوع والشكل، حيزا واسعا من اهتماماتهم وانشغالاتهم الجمالية. واتفقت معظم الآراء والمواقف على أولوية الشكل في تحديد الجمال الفني على الموضوع أو المضمون.

ومن أجل التعرف على الجماليات الغربية وعلاقتها بالفنون وخاصة بالشعر، يلزم أن نستعرض مسار علم الجمال، بدءا من عصر الإغريق، حيث إن العصر اليوناني يعتبر المهد الذي ظهر وتطور فيه مفهوم الجمال. واشتهر فلاسفة اليونان بمساهمتهم الفعالة في إثراء علم الجمال ومدِّه بأفكار عديدة ومتنوعة. وما تزال هذه المساهمات تشكل منطلقا للعديد من الدراسات والأبحاث الجمالية المعاصرة.

فلاسفة اليونان اعتبروا الفن الذي يحاكي أساطير الآلهة وأبطالها القدماء هو الفن المثالي، وأن الجمال هو المادة الخام للفن، ولذلك استبعدوا محاكاة القبح. ومن بين هؤلاء الفلاسفة نجد:

---

1. كاتبة وشاعرة من المغرب.

هيروقليط وديموقريط وأفلاطون، الذين عملوا على تحديد مفهوم الجمال الفني واعتبروا الفن محاكاة للجمال الطبيعي، قبل أن تظهر حركة السفسطائيين التي كانت حركة ثقافية أضفت على الفن نزعة إنسانية وجعلته انعكاسا للحياة.

ورغم اهتمامهم الواضح بالجمال كخاصية أساسية في الفن، فقد تباينت وجهات نظر فلاسفة اليونان حول مفهوم «الجميل»، انطلاقا من رؤيتهم الفلسفية إلى الحياة عامة. فإذا نظرنا إلى موقف سقراط مثلا، نجد أنه يحدد وظيفة الفن في «خدمة الأخلاق»، وأن الجميل هو ما يؤدي إلى الخير وليس إلى اللذة الحسية. بل وربط بين الجمال وبين ما يهدف إليه من «جودة» أو «فائدة». وبناء على هذه النظرة الأخلاقية، اهتم سقراط بالجمال الباطني أو جمال الروح. ووصف الفنون الهادفة إلى اللذة الجمالية خارج قيم الأخلاق المتعارف عليها، بالتدهور والانحطاط.

أما أفلاطون، فقد ميّز بين الجيد والجميل في النظر إلى الفن، من خلال تقسيمه الفنون إلى نوعين: نوع يكتفي فيه الفنان بالمحاكاة السطحية للطبيعة، ويمكن حينذاك الحديث عن «الجميل»، ونوع آخر يحاكي فيه الفنان مُثُل الخير والحق والجمال، وهو في نظره الفن «الجيد». واعتبر أفلاطون من خلال هذا التقسيم أن الحكم على العمل الفني بأنه جميل يرتبط بالشكل الخارجي للعمل الفني وليس بمضمونه. وعبر عن هذا الرأي في ثلاث محاورات وهي: هيبياس الأكبر-فايدروس-والمأدبة. حيث اعتبر أن ما يجعل العمل الفني شيئا جميلا هو الشكل وليس المضمون. معتبرا أن التناسب والانسجام والتكامل، هي من المعايير الجمالية التي يجب أن تتوفر في العمل الفني، مؤكدا في الآن ذاته أن الجمال المطلق لا يوجد إلا في عالم المثل.

غير أنه شدد على ضرورة ربط الجمال بالحدس وبالنزعة اللاعقلية، والتي كانت أيضا وراء نظريته في المعرفة وفي الفن. يقول في محاورة فايدروس: «من ظن أنه يستطيع أن يتقن الشعر بغير إلهام مستمد من ربات الفن، أو أن المهارة العقلية كافية لتكوين الشاعر فهو خاطئ. لأن شعر الملهمين أعظم من شعر المتعلقين»[1].

وعلى هذا الأساس، ميّز أفلاطون بين شاعر يستند إلى الإلهام في ما يكتب وشاعر يعتمد على المهارة الفنية وتطبيق القواعد المحفوظة. ووضع الأول في مرتبة عالية والثاني في منزلة سفلى. كما استبعد من مدينته الفاضلة الفن الذي لا ينطوي على خير ولا فائدة واعتبره محاكاة مزيفة للحقيقة.

وخلافا لأفلاطون نجد أرسطو يعتبر الفن «الجميل» أهم من الفن «الجيد». وحدد بدوره معايير الجمال في: التناسق والتماثل والوضوح. إلا أن الفن في نظره يمكن أن يحاكي أي موضوع،سواء أكان موضوعا جميلا أو قبيحا، بشرط أن تكون المحاكاة جميلة. وهذه النظرة تخالف الإرهاصات

1. أفلاطون، محاورة فايدروس، ص 60.

الأولى للفلسفة اليونانية والتي جعلت الفن محاكاة للجمال فقط. ويمكن أن نلمس آثار هذه النظرة الأرسطية في ما يطلق عليه حاليا في عالم النقد التشكيلي ب»جمالية القبح».

ونظرة أرسطو هذه إلى «الجميل»مستمدة من نظرته الفلسفية العامة إلى الفن. فهو يعتبر أن الحياة –بكل تمظهراتها– مجال خصب للمحاكاة. فكل مجالات الحياة صالحة لأن تكون موضوعا للفنون، سواء منها الشعر أو غيره. والفن في نظره لا يجب أن يكتفي بمحاكاة الطبيعة، بل على العكس من ذلك، على الفنان أن يبدع ويبتكر ما لم تحققه الطبيعة. وهذا التصور الأرسطي للفن وللجمال، هو الذي منحه أهمية كبرى في البحث الجمالي.

وفي علاقة الجميل بفن الشعر، فسَّر أرسطو تأثير الشعر بميل الإنسان عامة إلى المحاكاة والإيقاع. لكنه استبعد أن يكون الإيقاع وحده كافيا لإضفاء الجمال على فن الشعر، بل اعتبره مجرد مكون بسيط من مرتكزات الجمال التي تشكل في مجموعها خاصية «الجميل» وتتيح للشعر أن يكون ممتعا وطريقا إلى السعادة. على اعتبار أن الجميل عموما هو ما يؤدي إلى الشعور بالسعادة.

وفي هذا الإطار، اعتبر خاصية التأمل وعمق المعنى الشعري، عنصرين أساسيين في التأثير الجمالي، فاستمتاعنا بالشعر هو نتيجة للشعور بمتعة تأمل شيء جميل، تماما مثل المتعة العقلية التي نصل إليها عن طريق التفكير الفلسفي.

هذه النظرة الأولى إلى الجمال في علاقته بالشعر عند فلاسفة اليونان من خلال آراء ومواقف سقراط وأفلاطون وأرسطو، تبين لنا أن تمثلهم للجميل لم يكن مفصولا عن النسق الفلسفي لكل واحد منهم. كما أن ارتيادهم لهذا الحقل الجمالي، ظل في حدود البحث في المصطلح والمفهوم، وانطبع بسمات البدايات بكل ما تعنيه من محاولات لتعبيد الطريق أمام انشغال جديد.

ولذلك، لن تتوضح الجماليات الغربية وتستقر في شكل نظريات إلا مع مجيء عصر النهضة. حيث يرتقي البحث الجمالي ويتميز برؤية متطورة، استلهمت تلك الآراء السابقة المميزة لفلاسفة اليونان وربطتها بحركية التاريخ، من أجل استنباط مواقف ملائمة لمرحلة عصر الأنوار. هذه المرحلة التي قدمت لنا فلاسفة ونقادا ومنظرين أعطوا الكثير للفن والفلسفة ولعلم الجمال.

هنا لابد أن نبدأ بما قدمه كل من كانط وهيجل، اللذين منحا لفلسفة الجمال بعدا متطورا، وقدما أطروحات جديدة شكلت منبعا لما سيتبعها من آراء متعلقة بالجماليات. وطبعا سنحرص على التطرق إلى آراء ومواقف الفلاسفة والنقاد الذين سيأخذون المشعل بعدهم، وفي مقدمتهم: شوبنهاور وسانتايانا وكروتشه، الذين أفردوا للنقد الجمالي مساحة واسعة من اشتغالهم الفلسفي.

فقد عمل الفيلسوف الألماني كانط (1724–1804) في العديد من كتبه، ومن بينها «نقد العقل الخالص» (عام 1781)، و»نقد العقل العملي» (عام 1788)، و»نقد ملكة الحكم» (عام 1790)، على

عرض نظريته «النقدية» في المعرفة والأخلاق وعلم الجمال، أعلن من خلالها أن الشعر هو الشكل الأعلى للفن. لأنه أقدر الفنون الإبداعية -في نظره- على تصوير المثل الأعلى. وأكد عبر هذه النظرية أيضا على أن الشعر هو «فن التحكم باللعب الطليق للمخيلة» باعتباره فعالية ذهنية. ولذلك، فإن الشاعر الحقيقي في نظره، لا يتعب ولا يبذل كثير عناء في التأثير على القارئ. إذ يشعُّ الجمال من قصيدته بشكل تلقائي. وهذا في نظره دليل العبقرية، حيث تتجلى العبقرية هنا في موضوع العمل الفني وفكرته وتسمه بالجمال الذي يبهر المتلقي.

من جهة أخرى، شدّد كانط على أهمّيّة استقلالية الفن وعدم إخضاعه للسياسة أو الأخلاق أو المنفعة. وهو بذلك يضع قطيعة مع ما ذهبت إليه الفلسفة اليونانية سابقا، ومع الاتجاهات الفلسفية في عصره، التي ربطت بين الفن والمصالح الاجتماعية وجعلت الفن في خدمة السلطة أو المجتمع. ودافع كانط كثيرا عن ضرورة إبعاد الفن عن توخي المنفعة، مبرزا أن الفن مطلوب لذاته وليس لما يمكن أن يوحي به أو يمثله، من أخلاق أو قيم أو منفعة. وهذا ما جعله يؤكد على عدم اتسام الحكم الجمالي بالموضوعية، نظرا لارتباطه بشكل عام بالذوق الجمالي قبل غيره من المعايير. وقد أدت رؤيته هذه إلى إحداث آثار كبيرة في التصور الجمالي للعالم وللفنون وخصوصاً منها الشعر.

الجمال إذن عند كانط، يتضمن صفات الذوق الرفيع والتفوق والسمو، وهو إضافة إلى ذلك خاضع إلى أحكام فردية. غير أنه ربط بين الحكم الجمالي والشعور بالمتعة والارتياح. أي أن العمل الفني يتسم بالجمال لأنه يحمل صفات الجمال وليس لأننا نراه كذلك. وهذا ما يبين أن كانط تجاوز ذلك البحث النظري عن ماهية الجمال، إلى البحث في شروط إدراك الجمال والحكم عليه.

أما هيجل (1770-1831)، فقد بيّن من خلال المقدمة الهامة التي صدّر بها كتابه «محاضرات في الفن الجميل»، حرصه على تقديم فلسفة جمالية مستمدة من تصوره الفلسفي العام. فالفن عنده «خطوة سابقة في طريق العقل نحو الحقيقة»[1]، ولذلك، يعتبر الجمال الفني المبني على الإبداع أعلى درجة من الجمال الطبيعي، بل إنه يُبعد جمال الطبيعة من دائرة البحث الجمالي: «يبدو أننا محقون في افتراضاتنا أن جمال الفن هو أعلى من الطبيعة، فجمال الفن جمال مبدع، مولود جديد للعقل، وبمقدار ما تبدو الروح ونتاجها أعلى من الطبيعة وظواهرها، كذلك يبدو الفن أعلى من جمال الطبيعة»[2]. ويبرر هيجل هذا الرأي بكون الفنان أو المبدع يستلهم الطبيعة كمادة خام للجمال، ثم يقوم بإعادة بنائها وفق تصوره العقلي، ليقدم لنا إنتاجا فنيا جميلا. وبهذا يؤكد تفوق الفن على الطبيعة.

---

1. شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي، سلسلة عالم المعرفة، ص 105.

2. عبد الرحمن بدوي، فلسفة الجمال والفن عند هيجل، ص 66.

وهيجل من خلال هذا التصور، يؤكد على أن وظيفة الفن هي محاكاة الطبيعة والوجود، وأن من بين أهداف الإبداع الفني: تحقيق التناسق والانسجام بين جمال الشكل وجمال الموضوع، بغية الوصول إلى النموذج أو المثل الأعلى في الفن. وفي هذا الإطار أكد على ضرورة أن يتسم الشعر بالقدرة على النفاذ إلى جوهر الأشياء وعدم الاكتفاء بوصف ومحاكاة الظاهر منها. فالشعر الجميل عند هيجل هو الذي يعبر عن تمظهرات الروح ويسعى إلى مخاطبة الروح والوجدان. وهذا ما يلزم الشاعر بالإبداع الخلاق وبالابتكار وليس الوقوف عند درجة المحاكاة. يقول متهكما على الفن المبني على المحاكاة: «إنه مجرد كاريكاتور»!.. أي مهما حاول محاكاة الطبيعة محاكاة سطحية لا تنفذ إلى الجوهر ولا تصل إلى الروح، فإنه لن ينقلها إلا مشوهة. ويتساءل مستنكرا: «لماذا يبذل الفنان جهدا كبيرا ومضنيا من أجل تقليد ما هو موجود فعلا ؟!!»[1].

هيجل في كتابه «علم الجمال محاضرات حول الفنون الجميلة»، يدعو الفنان إلى الاهتمام أولا بالفكرة التي يبني عليها عمله الفني، لأنها هي ما سيمنح للشكل النهائي ذلك الجمال والإشعاع الذي يسمه بالتفرد والتميز. كما أنها أيضا هي التي تعمل على إبراز مرتكزات الجمال في العمل الفني.ولذلك يؤكد على ضرورة وجود التناغم أو الانسجام بين المحتوى والشكل. وسعى من خلال نظريته الجمالية هذه إلى تقويض نظرية المحاكاة واستبدالها بضرورة إيلاء المشاعر والعواطف الصدارة في عمل الفنان. ولن يتأتى بلوغ هذا الهدف دون الاهتمام بالروح وانتظاراتها.

هذه الفكرة سوف تتطور لاحقا مع شوبنهاور (1788-1860)، الذي اعتبر أن صفة «الجميل»تتجلى في ما يجعلنا نستمتع به «في ذاته ولذاته»، ويشعرنا بالسكينة والاطمئنان ويدعونا إلى التأمل لذاته، أي لأنه جميل، وليس لسبب آخر. ولهذا جعل الإلهام عنصرا أساسيا في العملية الإبداعية. ويفسر شوبنهاور الإلهام بكونه: «الإدراك المفاجئ المضيء في الذهن، بكيفية لا يمكن وصفها أو شرحها أو صياغتها، إنما يمكننا التعبير عنها مجازاً وعلى نحو رائع»[2].

ويلتقي شوبنهاور مع هيجل في رؤيته الجمالية ونظرته إلى المحاكاة، فهو بدوره ينفي صفة الجمال عن كل عمل فني يكتفي بمحاكاة الطبيعة، ويدعو الفنان إلى الخلق والإبداع انطلاقا من الفكرة المشعة في عقله، والسعي إلى ابتكار الجمال انطلاقا من تصوره الخاص ومن الإلهام الذي يصاحب لحظة الإبداع.

ومن الفلاسفة والجماليين الغربيين الذي بصموا أيضا تاريخ علم الجمال، نجد: جورج سانتايانا (1863-1952)، الذي بنى نظريته الجمالية على التمييز بين «القيم الجمالية» و»القيم الأخلاقية».

1. نفسه، ص 196.

2. عبد الرحمن بدوي، نفسه، ص 201.

واعتبر أن القيم الجمالية هي قيم إيجابية، لكونها تمدنا بلذات حقيقية بعيدا عن أي هدف أو منفعة. في حين أن القيم الأخلاقية، هي قيم سلبية، لأن مهمتها تقتصر على الدعوة إلى الابتعاد عن ما يضر بمصلحة الفرد. وفي هذا يرى سانتايانا أن عالم الأخلاق هو عالم الواجب والصراع ضد الخطيئة. وهذا يعاكس تماما عالم الفن الذي يتميز بكونه عالم الحرية والاستمتاع.

فالجمال عند سانتايانا هو «تلك اللذة المتجسمة في صميم الموضوع، أو تلك المتعة الباطنة في صميم الشيء، بشرط ألا ترتبط هذه اللذة (أو المتعة) بحاسة واحدة من حواسنا. وكما أن الحقيقة هي تضافر الإدراكات الحسية فإن الجمال أيضا هو تضافر اللذات»[1]. وتبعا لذلك، فإنه يستوي في نظر سانتايانا أن نقول: «إن الموضوع جميل»، أو أن نقول «إننا سعداء»، مادام كل «موضوع جمالي» إنما هو حسب قوله «تكنيك لذة»[2].

وهناك ناقد جمالي آخر لا يقل إدهاشا عن سانتايانا، وهو بندتو كروتشه (1866–1952)، الذي اعتبر الجمال تعبيرا عن الحدس ونشاطا عقليا ينتج الصور الخيالية ويحولها إلى تعبير غنائي. يقول بهذا الصدد: «إذا ما مضينا نفحص قصيدة من الشعر لنحدد ما الذي يجعلها قصيدة، فسوف نجد دائما عنصرين أساسيين: مجموعة من الصور الخيالية، وانفعالا يسري فيبعث فيها الحيوية.. والذي يعبر عنه الشعر لا يمكن للغة المنطقية أن تعبر عنه»[3].

ونظريته هذه تجعل من الفن رؤيا. حيث إن الصورة الخيالية التي يقدمها الفنان من خلال عمله الفني، تجعل الجمال والقبح مرتبطين بالروح التي يعبر عنها هذا العمل وعن طريق الحدس. فالتعبير في رأي كروتشه، هو جوهر الإبداع الفني. لذلك فإن الجمال يوجد أكثر في المواقف والموضوعات المركبة لا البسيطة، لأنما يروقنا في أي عمل فني إنما هو الصورة التخييلية المكتملة التي تعكس حالاتنا النفسية.

بعد هذه النظرة السريعة إلى التصور الجمالي عند فلاسفة عصر النهضة، سنرى أن هذا التصور سوف يتشعب أكثر في الشعريات الغربية الحديثة والمعاصرة، حيث تتباين الآراء والمواقف إزاء مفهوم الجميل وعلاقته بالشعر.

الملاحظة الأولى تتمثل في الفصل بين الجميل والنافع. فبينما ارتبط مفهوم الجمال بالمنفعة والغائية عند اليونان قديماً، نجده في الشعريات الحديثة يبتعد عن المنفعة. بل قد تتعارض الظاهرة الجمالية أحيانا مع الخير الذي تعارف عليه الناس. وهذا ما أكد عليه أتباع مدرسة الفن للفن، الذين يرون

1. جورج سانتايانا، الإحساس بالجمال، ص 74.
2. نفسه، ص 75.
3. أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال، ص 178.

أنه لا يمكن أن يتولد الفن إلا حين ندع هموم الحياة ومطالب المعيشة ونترك متسعاً من الوقت لظهور «الحلم» وللتفكير في شيء آخر غير ضرورات الحياة المادية النفعية.

وربما كان هذا أيضاً هو المعنى الذي قصد إليه المفكر الألماني «لانج» Lange حينما عرّف الفن بقوله: «إنه مقدرة الإنسان على إمداد نفسه وغيره بلذة قائمة على الوهم illusion دون أن يكون له أي غرض شعوري يرمي إليه سوى المتعة المباشرة»[1]. أو كما يقول الفيلسوف الإنجليزي سلي Sully: «إن الفن هو إنتاج موضوع له صفة البقاء أو إحداث فعل عابر سريع الزوال، يكون من شأنه توليد لذة إيجابية لدى صاحبه من جهة وإثارة انطباعات ملائمة لدى عدد معين من المتلقّين من جهة أخرى، بغض النظر عن أي اعتبار آخر قد يقوم على المنفعة العملية أو الفائدة الشخصية»[2].

وهكذا، ساد في العصر الحديث الاتجاه الجمالي الذي يرتكز على أهمية التجربة الخيالية والحدسية البعيدة عن المنفعة والغاية في وسم الأثر الفني بصفة الجميل. لذلك اعتنى هؤلاء الجماليون في التجربة الشعرية أو الفنية بقيمتها الجمالية والفنية وحدهما. فالفن عندهم ليس وسيلة للتعبير عن المشاعر الخاصة بقدر ما هو وسيلة لخلق صور وأخيلة وإحساسات تبعث على اللذة وتنشر الجمال من أجل الجمال ذاته. أما ما في العمل الفني من نشاط آخر، عقلي أو اجتماعي أو فلسفي أو أخلاقي، فليس له قيمة في ذاته. وهذا قريب من تصوّر مؤرخ الفن الأمريكي إروين بانوفسكي الذي أكد على أهمية البعدين الفني والجمالي في العمل الفني. وأشار إلى أن استمتاعنا بالأعمال الفنية إن هو إلا نتيجة لخصائصه الفنية المتفردة والفريدة، والتي تكمن في القيمة الجمالية الناتجة عن الخيال الحر، وليس نتيجة للقيمة الموضوعية التي ابتكرت هذه الأعمال من أجلها.

كان هذا التصور كفيلا بأن يدفع بالذائقة الجمالية خلال القرن العشرين إلى الابتعاد عن الاهتمام بالمحتوى أو المضمون وبالتركيز على الشكل،أي على البنية الفنية. مما سيدفع بالنقد الجديد وفي تشابه مع مذهب الشكلية الروسية، إلى استكشاف الخصوصية الأدبية للنصوص. أي ما يجعل منها فنا جميلا. وكان الشكلانيون الروس أكثر اهتماما بالجوانب المنهجية وبوضع أساس «علمي» لنظرية الأدب من خلال هذا التصور. أما النقاد الجدد، فقد أكدوا على الفصل بين المعنى الأدبي والتصورات العقلية المنطقية. واعتبروا أن التركيب المعقد للقصيدة مثلا، هو بمثابة تجسيد لاستجابة إبداعية للحياة التي تتميز بالتعقيد. وهي استجابة لا يمكن اختزالها في عبارات منطقية أو تلخيصات نثرية. بل لا بد لها من قالب شكلي ملائم.

1. زكريا إبراهيم، مشكلة الفن، ص 65.

2. نفسه، ص 66.

وأبدت الشعريات الحديثة اهتماما أكبر بالمثير الجمالي في الأعمال الفنية، حيث أكدت على أن ما يمنح الجمال للعمل الفني هو اتسامه بالجدة والتركيب والتباين والإدهاش أو المباغتة والغموض، وغير ذلك من خصائص الإثارة الجمالية. إذ لا تثيرنا الأعمال الفنية المتسمة بالبساطة والوضوح والألفة.. بل قد تكون أحيانا مثيرة للملل. لكن هذا لا يعني الإغراق في التعقيد والغموض، لأن ذلك من شأنه أن يسبب لنا الحيرة والارتباك والإحساس بالتوتر والاضطراب. وبالتالي تنعدم الاستجابة المنتظرة.

إن صفة «التمرد» في الفن، هي صفة تمثل في حد ذاتها «مطلبا جماليا» éxigence ésthétique، مثلما عبر عن ذلك ألبير كامو في بعض آرائه. ذلك أن «الأفكار التمردية» على اختلاف أشكالها تنتمي إلى عمق العالم الإنساني الذي يسعى الفنان إلى خلقه انطلاقا من صورته ومثاله وبدافع من شعوره بالحاجة إلى التماهي والاندماج أو الاتساق مع العالم الخارجي. ولذلك فإن هذه الأفكار التمردية تنعكس على البنية الشكلية للعمل الفني، مما يعطي لبعض الأعمال الفنية الفرادة والتميز ويخلدها عبر التاريخ.

ويعتبر الناقد الشكلاني الروسي رومان ياكوبسون (1896-1982) مؤسسا لنظرية جمالية جديدة في الخطاب الأدبي. حيث ترك لنا بحوثا ودراسات عديدة وهامة في الشعرية، والتي تمثل إحدى النظريات الأساسية في علم الجمال. أكد ياكوبسون في مختلف أبحاثه على أن ما يميز النص الأدبي عن غيره، إنما هو مدى هيمنة الوظيفة الشعرية (الجمالية) للغة على باقي الوظائف الأخرى، من إحالية وانفعالية وإخبارية واتصالية، إذ بها نميز الشعر عن اللاشعر. كما أن جمالية النص الأدبي هي جمالية نسبية ولا يمكن أن تتحقق بشكل تام أو مطلق. وهذا ما ينفي عن العملية الإبداعية تلك الهالة الأسطورية التي تكاد تصل إلى التقديس أحيانا...

وقد جعل ياكوبسون من اللغة أساسا لنظريته الجمالية، يقول: «نشعر بشعرية النص عندما نحس بالكلمة ككلمة لا بكونها بديلا لشيء أو تفجيرا لانفعال. أي عندما لا تقتصر الكلمات بتركيبها ودلالاتها على كونها علامات مطابقة للحقيقة، بل تكتسب وزنها الخاص وقيمتها الخاصة»[1]. ومن خلال هذه النتيجة حاول وضع أسس للتمييز بين الشعر والنثر، فاعتبر الشعر هو «كلّ إنشاء يحتفي بالدّوال أكثر ممّا يحتفي بالمداليل وتكتسب فيه الكلمات قيمتها من رنينها وشكلها واكتنازها بالإيحاء ومن مجموع علاقاتها التجاورية. فهي، أي الكلمات، تُنتقى وتُحَبّ انطلاقاً من موسيقاها وممّا تتيحه من لعب على الكلام ومناورات بلاغيّة وأسلوبيّة. وبالمقابل، يكون نثراً كلّ نصّ يُصار فيه إلى تغليب المعنى وتُمنح فيه الأولويّة للمدلولات»[2].

1. محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، ص 11.
2. نفسه، ص 5.

هكذا أخضع ياكوبسون مفهوم الجميل في الشعر لما تحتويه اللغة من تناغم بين عناصر متناقضة، وما تنطوي عليه العبارات من حقول دلالية جديدة ومدهشة.

وأما ثيودور أدورنو (1903-1969)، الذي ينتمي إلى مدرسة فرانكفورت الألمانية، فله كتاب بعنوان «نظرية علم الجمال»، يحدد فيه الثيمات الأساسية لعلم الجمال ويبين من خلاله الجمال المشترك بين الطبيعة والفن. ونكتشف فيه أن أدورنو يشدد على دور علم الجمال الفلسفي في فهم طبيعة الفن الحداثي. كما يصر فيه على ضرورة أن يعكس الفن التمرد ورفض الواقع ومقاومة الاندماج الاجتماعي الذي شكل غاية المجتمع الغربي بعد الحرب العالمية الثانية. لكن ما يميز حقيقة نظرية أدورنو الجمالية، هو أنها تنبني بالدرجة الأولى على استقلالية العمل الفني. ولذلك اهتم بالبحث عن فرادة الأشياء وحضورها الكيفي وسعى إلى تأكيد وبلورة كل ما هو نوعي وخاص.

لقد بنى أدورنو أبحاثه على اعتبار العمل الفني تعبيرا عن الكون الإنساني وليس تعبيرا عن طبقة ما. مرتكزا على ملكة للتخييل التي تميز الفن وتشكل مصدر الجمال. فالفن الذي يفتقر إلى التخيل في نظره، هو فن يفتقر إلى الجمال. ولذلك يطالب أدورنو بالاعتراف بالمخيلة ودورها الهام في العملية الفنية.

ومن جهة أخرى، قسم أدورنو الفن إلى نوعين: الفن الذي يهدف إلى التسلية والترفيه فقط، ويسميه بالفن الخفيف Light Art، وهو الفن الذي فقد كل استقلاليته، والفن المستقلّ بذاته، ويسميه أدورنو بالفن الجاد Art Serious. واعتبر الفن الحقيقي هو الفن الذي يقاوم المتعة المبتذلة ويعبّر عن الألم بمفهومه العام والشاسع. فالفن بالنسبة إليه هو لغة الألم، مستلهما بذلك مقولة شوبنهاور: «الألم هو عمق الحياة». أدورنو إذن يعطي لتجربة الألم مهما كانت ضئيلة أهمية بالغة في العمل الفني،فهي وسيلة للتعبير والاحتجاج ضد ما يسود الواقع من قيم سلبية وزيف وخداع.

تصور أدورنو الغني نلمسه أيضا في إعطائه أهمية بالغة للكتابة الشذرية l'écriture fragmentaire التي رأى في اعتمادها على الاقتضاب والتكثيف والثورة والتمرد سلاحا هجائيا ضد الواقع الكئيب.فالكتابة الشذرية تعارض الفكر النسقي وتعمل على هدمه وتقويضه وتشظيته. كما تحمل فكرا نقديا، يسعى من خلال اعتماده على الغموض وتعدد المعنى في العمل الأدبي، إلى التعبير عن التعقيد السائد في العالم. ولذلك نجد أدورنو يتحدث عن أفول المعنى وأزمة في اللغة تجعلهما من التيمات الأساسية في الخطاب الجمالي.

تقودنا هذه الكرونولوجيا التاريخية للتصور الجمالي إلى الفيلسوف الألماني المعاصر هانس جورج جادامير1900-2002، الذي اعتبر أن الفن نوع من اللعب، يشترك فيه الفنان والمتلقي. ويحتاج إلى مهارات خاصة من كل منهما. ورأى جادامير أن أكبر التحديات التي يواجهها المتلقي هو اكتشاف المعنى الموجود في العمل الفني والقدرة على الاشتراك مع الفنان في لعب إبداعي حر بالصور. فمن

خلال هذا اللعب يتحقق العمل الفني على المستوى الرمزي. حيث ارتأى جادامير أن تذوق العمل الفني، يتطلب نشاطا خياليا من جانب المتلقي بشكل مماثل لذلك النشاط الذي قام به المبدع من أجل إبداع عمله.

وكان لأفكار هايدجر الفلسفية، دور بارز في تطوير جادامير لنظريته الجمالية، خاصة ما يتعلق منها بقراءة الأعمال الأدبية. حيث يبين جادامير أن حاجة الناس إلى وجود الفن هي ما يؤسس العلاقة بين المبدع والمتلقي.هذا المتلقي الذي يفترض أن يمتلك التصور الكافي لاستيعاب جمالية وأهمية العمل الفني. وطبعا، هذا ما يؤكد أن الأعمال الإبداعية الخالدة في الأدب والفن هي تلك التي تستجيب لحاجة الجمهور وتعمل على تحفيز مخيلته. بل وقد تساهم أحيانا في إعادة ترتيب مفاهيمه.

أما الناقد والمؤرخ الأدبي هانز روبرت ياوس 1921-1997، والذي كان لأستاذه جادامير، أكبر الأثر على أفكاره، فقد تركزت أعماله الأولى على تجديد معنى «التاريخ الأدبي» وجعله يحتل جوهر الدراسة الأدبية،مع الاهتمام بما يتوقعه القراء من العمل الأدبي في زمن بعينه. مما دفعه إلى ابتداع ما أسماه ب»أفق التوقعات»، ليفسر من خلاله أسس عملية الاستقبال الأدبي. حيث حدد القيمة الجمالية بمدى المسافة التي تقوم بين المتلقي وبين ما يتوقعه، أي ما أسماه ب»أفق التوقعات».

وقد انتبه ياوس إلى الطبيعة المتغيرة لمعنى العمل الأدبي ومدى تأثير ذلك على العلاقة بين المتلقي والعمل الأدبي. لذلك بنى مشروعه النقدي على عملية التلقي. بدءا من كتابة النص وانتهاء بعملية تأويله من قبل القارئ.

ويعارض ياوس نظرية أدورنو في علاقة الفن بالمجتمع، مبينا أنه بإمكان الأدب والفن أن يلعبا دورا تقدميا في المجتمع. وينتقد النظرة النخبوية للفن ومفهوم استقلالية العمل الأدبي والمتعة المتضمنة في التواصل مع العمل الأدبي أو الفني. ويرى أن العمل الأدبي الجديد، لا يقدم نفسه للقارئ بوصفه جديدا تماما. بل يعرض نفسه على القارئ من خلال الإشارات الصريحة والمقنعة، والتلميحات الضمنية والخصائص المألوفة، موقظا بذلك بعض الذكريات في نفس القارئ، تجعله يتفاعل مع النص. وكثيرا ما يعمل على مخالفة توقعات القارئ، وإعادة توجيهه على مدار النص، مما يحدث لديه ما يسميه «تغيرا في آفاق التوقعات».

وفي كتابه الأساسي الذي أصدره عام1977، والذي يحمل عنوان «التجربة الجمالية ونظرية التأويل الأدبي»، يميز ياوس بين أنواع ثلاثة من التجربة: إنتاج الممارسة الجمالية، وعملية التلقي، والعملية التواصلية. ويعدّ النوع الثالث أي العملية التواصلية، أهم هذه الأنواع. إذ من خلالها تنبثق المتعة التي تستطيع أن تحدث تغييرا في المعتقد، وتؤدي في الوقت نفسه إلى تحرير عقل المتلقي.

ويؤكد برأيه هذا ما ذهب إليه معظم الباحثين في الحقل الجمالي من كون التجربة الجمالية تحقق عدة وظائف في المجتمع، من بينها العمل على إيجاد معايير وقيم جديدة.

ولا يمكن أن ننهي هذه الإطلالة على الجماليات الغربية دون الوقوف عند ما تركه لنا الناقد الجمالي هنري ميشونيك (Henri Meschonnic 1932) والذي يعدّ من أقطاب الشعرية المعاصرة. حيث بنى مشروعه الجمالي على الانفتاح على اللغة والذات والمجتمع بناء على رؤية تفكيكية، تخترق النصوص والخطابات، بالاستناد إلى المعرفة اللسانية والأدبية والفلسفية. وقد سعى ميشونيك من خلال مشروعه هذا، إلى تأسيس شعرية مختلفة مستقلة،حرص فيها على الانتباه إلى كل ما هو تاريخي واجتماعي في الخطابات الشعرية.

وبناء على تحديده الجديد للإيقاع، فقد جعله يتحكم في الدينامية النصية الداخلية للقصيدة ويقوم بوظيفة أساسية في الخطاب هي وظيفة التنظيم وبناء المعنى. وبذلك يكون الإيقاع دالا بانيا للمعنى في الخطاب، ويتم تجاوز «أسبقية اللغة» التي هيمنت في الخطاب الشكلاني النقدي.

فالمعنى بالنسبة إليه ليس تعاقدا أو توافقا بين المتكلمين، وإنما هو «نتاج مغامرة كتابية وصنع للمجهول». ومن هنا تنشأ بشكل طبيعي «أزمة المعنى» أو ما أطلق عليه أدورنو «كارثة المعنى»، علما بأن ميشونيك يؤكد بأن الأزمة «هي شرط معنى في طور التكون، ذاتيا وجماعيا، وعندما يتوقف، فإن ملفوظا آخر يظهر»[1].

خلاصات

تشكل هذه النظريات الفلسفية والنقدية التي عرضناها، أهم المنطلقات لعلم الجمال في الشعريات الغربية. لقد توقفنا عند تطور مفهوم الجمال من العصر اليوناني إلى العصر الحديث واطلعنا من خلال ذلك على المسار الذي قطعه هذا المفهوم، منذ كان مجرد تأملات فلسفية، وآراء متناثرة، في الفلسفة اليونانية، إلى أن صار تصورا فنيا له مبادئ ومعايير وخصائص محددة في عصر النهضة، وفي العصر الحديث. وكانت هذه التصورات الجمالية تلتقي في الغالب بتصور أصحابها للفن والإبداع بصفة عامة.

1. نفسه، ص 36.

مصادر ومراجع

أ. الكتب

- أفلاطون، محاورة فايدروس، ترجمة أميرة حلمي مطر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة/ 2000.
- أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1/ 1984.
- جورج سانتايانا، الإحساس بالجمال، ترجمة: د. محمد مصطفى بدوي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة .
- زكريا ابراهيم، مشكلة الفن، دار مصر للطباعة، ط1/ 1977م.
- عبد الرحمن بدوي، فلسفة الجمال والفن عند هيجل، دار الشروق، ط1/ 1996 .
- محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1/ 2003.

ب. المجلات

- عالم المعرفة، ع 267، مارس 2001.

آلية المحادثة في رواية عزوزة[1]

الشرقي نصراوي[2]

تقديم

إن النصوص الأدبية[3] عبارة عن كبسولات، وكل كبسولة تختص بمجالات محددة، تحدد عوالم القراءة والتأويل، ومن ثمة فالقراءات تختلف من قارئ إلى آخر، في الزمان والمكان، وحسب الهوية الثقافية والمعتقد الديني ولبوسات المجتمع.

القارئ دائما مهووس باقتفاء أثر النصوص، والانغراس في التفاصيل؛ يجوس كالسائر نائما عبر الأزمنة لقراءة الفضاءات والشخصيات، وللعبور إلى الجمال الكامن في اللغة وسلطتها، وهذه المسافات كلها كانت ديدن النقاد الذين أسرتهم لغة النصوص، أو سيرة شخصية روائية أو موضوعة قصيدة شعرية.

سنحاول في هذه الدراسة المتواضعة، سبر أغوار بعض النصوص، وتتبع مساراتها على مستويات مختلفة[4]، هدفنا في ذلك خلخلة الأبنية اللغوية والتيماتيكية، للوصول إلى الرحم العام، الذي يشكل جمالية الرواية ودلالاتها، والمعاني المتخللة داخلها، وسيكون منطلقنا الأساس مبادئ السيميوطيقا، باعتبارها حقلا دالا يقتفي صيرورة تكون الدلالات وكيفية توالدها، وبؤرها التي تحمل سؤال الهوية والكينونة، من جهة، وسؤال الذات في علاقاتها بغيرها، وبالمجتمع من جهة ثانية[5]، ولذلك

---

1 . الزهرة رميج، رواية عزوزة، النجاح الجديدة، المغرب/ 2010.

2 . أستاذ السيميائيات والسرد العربي الحديث، الكلية المتعددة التخصصات خريبكة، جامعة الحسن الأول سطات.

3 . يتطابق النص والخطاب عند كل من كريماس وكورتيس حيث يحددان اعتبارات لكل منهما: النص الخطاب مجموعة من المقولات اللسانية التي تتخذ متنا للتحليل. هما ممارسة دالة من خلال استغلال لمادية اللغة «الأدلة الأصوات الشكل الخطي . هما مجموعة منسجمة ومستقلة لها بداية ونهاية ... لمزيد من التفصيل يمكن العودة إلى أطروحة الشرقي نصراوي مكونات الخطاب في لعبة النسيان والضوء الهارب، 2003 الرباط، ص 21.

4 . المقصود بالمسارات هنا هو العودة إلى التحليل السيميوطيقي للبحث عن علاقات التشاكل ثم البناء السطحي والعميق وكيفية مساهمة هذه العناصر مجتمعة في بناء و تشكيل مطبخ الدلالة و المعنى.

5 . يسعى التحليل السيميوطيقي، في هذا الجانب إلى البحث عن القيم السوسيوثقافية؛ التي يمظهرها الخطاب بين عوامل التواصل، لتمرير الكيانات الصغرى، التي تترجم أحاسيس الشخصية الروائية، المتنقلة عبر الفضاء والتفضية، أو عبر الزمن والتزمين، إلى غير ذلك من المؤشرات، التي تشتغل في اتساق وانسجام لتأدية وظائف خاصة داخل الخطاب الروائي.

اعتبرنا السيميوطيقا منهجا للتفكيك والبناء والهدم، وتسليط الأضواء على الممارسة الإبداعية، لبناء عوالم ممكنة، قادرة على استجلاء الإبهام والغموض المنسكن، داخل جسد العملية الإبداعية.

إن خلخلة هذه الجوانب، لابد أن يستحضر البنيات السطحية والعميقة للخطاب الأدبي، ومن ثمة الانتصار لانصهار الشكل والموضوع، والعبور نحو استراتيجية أساسية، تكون مادة النصوص الأدبية؛ ألا هي اللغة في تماسها وتفاعلها مع حقول معجمية دلالية، تسائل المكون التركيبي والدلالي والتداولي[1]، وتتخذ من آليات البلاغة والحجاج، مستويات لتسنين الخطاب، وإعطائه أبعادا مرآوية وانشطارية متعددة، على اعتبار أن النصوص الأدبية، تشكل مطبخ معناها من روافد متعددة، فيها القدسي والدنيوي، المركزي والهامشي الدامج والمدموج[2]، وهي معطيات أساسية لتمرير الخطاب، وإعطائه الدلالات المتناهية من جهة واللامتناهية من جهة أخرى.

سنحاول أن ننظر إلى العناصر المهيمنة، في خطاب (رواية عزوزة) التي تنظم وتحدد العناصر، وتدقق أيضا التحولات الدلالية، مستحضرين اللغة باعتبارها علامة تشتغل «وفق نظام مكون من ماثول يحيل على موضوع عبر مؤول»[3]، وتتخلل نصوصنا وإدراكنا للأشياء، ما دام العالم الحياة، لا يتكون من أشياء موجودة في مجال الوعي، يمكن إدراكها ولكنه يتكون أيضا من العلامات، التي تحل محل الأشياء الغائبة، وتحتل اللغة الطبيعية، مكانة كبيرة بين أنظمة العلامات «ولكنها ليست النظام الوحيد، فهناك مجموعة كبيرة من الأنظمة غير اللغوية تحيط بالإنسان، فالأنظمة السيميوطيقية الإشارية، تجتاز جميع مستويات العالم من أصغر مكوناته «الخلية الحية» إلى أكبرها «المجرات»[4]، وما دامت الرواية جنسا تعبيريا له هلاميته وطقوسه ونظامه اللغوي، الجامع لمجموعة من القيم بعلاماتها وتعدد فضاءاتها وأزمنتها، وفي هذا الامتداد ما يسعف في بناء متواليات وملفوظات وبنيات، تساهم في تأويل عالم الشخصيات الروائية، وتصدم القارئ من خلال ذاكرة بطلها وموضوع شخصياتها.

ولذلك سأحاول في هذه الدراسة، تفكيك رواية عزوزة، التي خلقت لدي تجاذبات تجمع بين المتعة واللذة المضاعفة، وكشفت عن جوانب تعبيرية وجمالية، مظهرت أقنعة إيديولوجية لكنها بالمقابل اشتغلت على المفهوم الاستيتيقي، وحملت مظاهر الوعي والأحلام والهو، في انشاطاراتها المختلفة وإوالياتها المتعددة.

---

1 . هذه هي القضايا الأساسية، التي تهتم بها السيميوطيقا السردية، في محاولاتها لبناء تحليل موضوعي للخطاب الروائي.

2 . إن هذه العناصر، تدرك كإرسالية رمزية، وهاهنا يجب التركيز حسب كثير من الباحثين في مجال السيميوطيقا على علامات محددة في السن، اللباس، الجنس والأصوات... وهذه في اعتقادي مبادئ تؤثر في بناء المحتوى العام لخطاب الرواية.

3 . Charl Sandres Peurce. Ecrits sur le signe rassanbeles. p. 69 .

4 . سيزا قاسم، روايات عربية قراءة مقارنة،ص125/ 126.

إن الجوانب التصويرية، لخطاب رواية عزوزة، تشكل مادة دسمة لأن الكشف عن هذا الجانب سيسعف القارئ للمرور من جوانب منهجية مهمة والوصول آنذاك إلى الرحم الداخلي للرواية التي تقوم بتصوير الفعل في امتداداته المتنوعة، علما أن «الرواية تسعى إلى التعبير عن العلاقات الاجتماعية القائمة، أو الإسهام في خلق علاقات جديدة، فهي تصدر عن وعي جمالي يتخطى حدود الوعي السائد، ويتجاوزه إلى آفاق جديدة، لهذا فإن مهمة الرواية لا تتمثل في الوعظ والإرشاد والتعليم، كما هو شأن الرواية التقليدية، بل تتمثل في تجسيد رؤية فنية؛ أي تفسير فنية العالم... والرؤية كشف جديد لعلاقات خفية، ومن خلال هذا الكشف الجديد، تتولد المتعة أو التشويق والجاذبية»[1]. إن الروايات الجميلة هي المكثفة في لغتها، والتي تشتغل على مكونات بلاغية وإستعارية، وتتمكن أيضا من استنطاق التاريخ والشعر والأسطورة، والخطاب الديني والتراثي[*]. وهذا كله يتم عبر مشاكسة المشاعر الملتبسة للشخصيات الروائية، وعبر استنطاق اللغة في تمظهراتها التركيبية والدلالية والتداولية.

هناك في هذا المدى الروائي، مساحات تتعدد أصواتها، وتتنوع خطاباتها، وتتمسرح الأحداث، وتتفكك العلاقات والمفارقات بداخلها، مما يسهم في تنويع الحكاية أفقيا وعموديا، وينتج عن هذا كله تداخل في أزمنة الرواية ومزج غريب للمتخيل والواقعي[2]، وتقاطع بين الفن والسياسة ودهشة عجيبة لقارئ محتمل إزاء الشخصية الروائية، بأحلامها واستيهاماتها، والرواية في هذا الجانب المعقد والممتد في الزمان والمكان، تعكس فلسفة الشخصيات الورقية، وتساعد القارئ لإدراك عوالم الحياة، ومن ثمة يحاول تفسير عالم الرواية، ووظائفها وتيماتها وتعالقاتها مع أجناس تعبيرية أخرى، ولعل هذا التناص والتفاعل، الذي تحدثه الرواية على مستوى متنها يساعدها على إقامة جسور تواصل، بينها وبين خطابات متعددة كالفلسفة والدين، والقضايا الهامشية، في الحياة ويعطيها القوة أيضا، من أجل خلق تماسك على مستوى البناء، والصوغ الخطابي. ف «الكتابة تحقق وجودا متعدد المعنى والقيمة، وتصبح أثرا مفتوحا، على التعليق والتقييم والسؤال، وبناءا مساهما في تدبير نصوص وخطابات أخرى»[3]. ومن هنا هندسية الكتابة الروائية، وتوازن بنيتها السردية، ومحاولة إقناعها للمتلقي بمشروعها وأفق خطابها، ومن هنا أيضا براعتها واهتمامها بالجوهري

1 . شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، ص 11.

2 . إن المتخيل هو الذي يغذي تيمات العمل الأدبي، من خلال استحضار المكونات الصوفية ولغات الحلم والأسطورة والجنس، وأيضا اللعب على الجوانب الفانتاستيكية أو العجائبية، التي تشكل مسارات مهمة للكتابة الروائية وها هنا يمكن استحضار روايات عربية اشتغلت على هذا المكون من بينها: «عرس الزين للطيب صالح»، «ثلاثة وجوه لبغداد» لغالب هيلسا، و«جارات أبي موسى» لأحمد توفيق...

3 . شعيب حليفي، الخطاب النقدي المغربي الهوية والأفق، ص 23.

وسعيها لتصوير دقائق الأمور انطلاقا من جدل السؤال والجواب[1]... والواقعي والأسطوري، ومسعاها لبناء دلالات كلية لتفسير عوالم الشخصيات، والأمكنة والفضاءات والأحلام، وإعطاء المعاني رموزا جسورة في البناء والدلالة...، هذه الدلالات التي ينبغي أن تكون متناغمة ومتقاربة، وأن تجمع بين الأضداد كذلك، ومن هنا يتحدد الهدف الرئيسي لمقالتي هذه، هادفا إلى تحليل الرواية تحليلا علميا باعتبارها نصا متعددا.

سنحاول اختبار المنهج السيميوطيقي، على مستوى الماكرو نصي والميكرونصي، لبناء مفاهيم إجرائية يمكنها تفكيك الرواية، والوصول إلى المعاني الخفية وراء أثر النص.

إننا في حاجة إلى دراسات تهتم بالإبداع المغربي والكتاب الجدد خاصة لرسم معالم جديدة للنقد الروائي المغربي ومتابعة الجديد في هذه الإبداعات للوصول إلى أدبية الرواية وخصائصها الداخلية.

آلية المحادثة في رواية عزوزة:

أ. غلاف الرواية

كيف تتحدد دلالة صورة هذه الرواية؟ وكيف تنشأ وتتجدد وتتماهى مع الفضاء العام للرواية، فمن خلال المظهر الخارجي للمرأة، التي توجد في الغلاف يجسد الأيقون شرود هذه الشخصية، فيتسرب إلى ذهن المتلقي سؤال اللقطة والبناء الفني للصورة، في علاقاتها باللباس الأسود المتشح بالاحمرار، وهي إرسالية تحاول النفاذ إلى عمق المتخيل الرمزي للعمل الأدبي ككل. فهل مظهرت صورة غلاف الرواية أنماط العلامات دلاليا و تداوليا؟ وإلى أي حد يمكن للسيميوطيقا، أن تنتج العلاقات من داخل الصورة ومن داخل المتن؟

ب. المتن

«إن تحديد المتن من طرف الباحث يلعب دورا أساسيا، في إماطة اللثام عن كل القضايا التي تهم موضوع الاشتغال، والمتن هو مجموعة من الرسائل ويتم تكوينه بهدف وصف نموذج لساني»[2].

متن رواية عزوزة يتكون من 373 صفحة، وهي دسمة شكلا ومضمونا، ومتعددة في أحداثها وتيماتها وشخصياتها وأبنيتها الزمنية والمكانية ومثقلة بدلالات الثقافة الشعبية المغربية، ومن هنا مكمن قوتها في استعارة جوانب الحياة والموت والتمرد...، لقد وجدت الكاتبة في تقنية السرد الدائري فسحة للامتداد، بين القرية والمدينة، البشر والحجر، والنبات والحيوان، وربما هنا جاذبية

1. إن تقنية السؤال والجواب، هي الفكرة الرئيسة التي يتمحور حولها هذا البحث، لأنه سيجيب على هذه القضية، من خلال آلية المحادثة، وسنفهم من خلال السؤال والجواب قضايا أساسية: معرفة قوة الشخصية أو ضعفها، المقارنة بين شخصيات العالم الروائي، ثم معرفة الفضاءات التي ستتحرك داخلها شخصيات الرواية.
2. كريماس، الدلالة البنيوية، ص 142.

الرواية وجماليتها وشاعريتها في تدفق حكيها، وفي هلامية حلمها وذاكرتها وجمالية لغتها، إنها عالم دال يلتقط كل مظاهر النبض، ولذلك فهي نجحت في صياغة تمظهرات الخطاب والشكل، اعتمادا على آليات التحريك:

- تحريك الطبيعة في جمودها وصلابتها وقحالتها وقحطها.
- جعل هذه اللبوسات مجتمعة منطق حكي وسرد وجغرافيا وتذكر ونسيان.
- تحويل المجهول إلى معلوم يستبطن دينامية الأشياء، في علاقة امتداد وتداخل بين الإنسان والحيوان والأشياء والخيام وهلم جرا.

في الرواية جدل قائم بين التدافع والانزياح، وهذه الشظايا مجتمعة كونت عالم عزوزة، وأعطتها هذه الأبعاد اللعبية والدرامية، وفجائية انسحاب بعض الشخصيات من المتن الروائي على حين غرة[1].

وربما هنا مكمن الحيل السردية، التي أتاحتها الروائية لشخصيات عملها، من أجل فسح المجال أمام شخصيات أخرى لتمتد وتعانق أريحية المشهد الروائي عبر إستراتيجية انجاز برامج سردية متفاوتة في الحجم والقدرة والتوليد، مما يولد عالما فيه الجدل بين (النعم واللا) وبين الحلم والواقع والتبات والتحول، وهذه الرحلة الممتعة لشخصيات العالم الروائي ممتلئة بالتصورات والتقابلات، وبالقيم المتضاربة في المقبولية والاعتراف داخل عالم البادية المغربية.

رواية عزوزة، رواية الشخصية والحدث، المثقلة بتجربة عبيدات الرمى، وهي إذ تستعير هذا التراث، فلأنها تؤمن بشاعرية رقصات هذا الفن، وعلى كون هذه العلامات التراثية، تشكل نقطة قوة للكتابة الروائية، التي تتميز بالقدرة على استحضار خطابات متعددة إلى متنها، وبأن هذه الأنماط التراثية المتخللة، في مضمونها تجعل الشخصية الروائية، تنجذب إلى بهجة الحياة وعزة النفس، والإيمان بجمالية الصور، وتدفق الحكي، وقوة الذاكرة بشذراتها ووعيها، وكأن هذه الرواية ستقول كل شيء دفعة واحدة، كما يتجرع المريض الأقراص الفائرة[2]، ويمكن أن تتاح الفرصة

1. نتحدث هنا عن انسحاب شخصيات الرواية، بشكل سريع وفجائي: حليمة انتحرت ولم تستطع الكاتبة إعطاء هذه الشخصية أبعادا متعددة، وكان يمكن من خلال التجاذبات النفسية التي تعيشها هذه الشخصية أن تجعل منها الكاتبة علامات لتركيب قصة أكثر تعقيدا «إن هذا الموضوع لا يدخل في إطار اهتمام بنيات المحادثة وقد أشرت إليه سريعا حتى يتمكن القارئ كل القضايا المميزة لرواية عزوزة».

شخصية بن حمادي صديق أحمد تنتهي حياته داخل هذه الرواية فجأة إثر خصام بينه وبين أحمد وكان يمكن للرواية أن تسعف القارئ في بناء متواليات متعددة على مستوى هذه الشخصية أنظر ص 332 و 337 من المتن.

2. كلام للروائي المغربي الحبيب الدائم ربي، وهو يتكلم عن روايته المنعطف «بحثي لنيل الإجازة للأدب العربي، كلية الآداب بني ملال،1992، تحت عنوان المغيب في رواية المنعطف، الصفحات الأخيرة من البحث. ومن هنا فهذه الرواية أيضا تنفتح على لغات المسرح والسينما واللقطة واحتضان كل العلامات والفضاءات دفعة واحدة.

في مقالات أخرى لأسلط الضوء على علاقة الثقافة الشعبية بالرواية، من خلال استدعاء مفهوم استراتيجي وأساسي، ألا وهو التناص في إطار فلسفة سيميوطيقا الأهواء، التي ستجيب على هذه الظواهر مجتمعة، وتتمكن من ثمة بسهولة من العبور من التراث إلى الرواية، من خلال العلاقات الخفية التي يمكن أن ينسجها خطاب الثقافة الشعبية، داخل الأجناس الأدبية الحديثة، ولعمري فإن هذه المساءلة يمكن أن تخلق مسافة جمالية بين فعل الإدراك والإقناع.

نظام المحادثة[1]

تمثل رواية عزوزة، أفقا آخر للكتابة الروائية المغربية، نظرا لكون هذه الرواية انطلقت من فضاء البادية المغربية، وساءلت تراث عبيدات الرمى، بشكل ضمني، على مستوى التوليفة الموسيقية، التي أدمجتها داخل رحم الكتابة الروائية. وهي إضافة إلى ذلك غنية بنظام المحادثة، على مستوى السؤال والجواب، بين شخصياتها الروائية.

هذه التقنية ساهمت في بناء العوالم التصويرية للخطاب الروائي، وتركيزي على هذا الجانب يأتي من خلال الأهمية التي أعطتها الساردة لصوت الشخصية الروائية، وخاصة لصوت عزوزة، المرأة المشاكسة للا ومولاتي «إن تحويل البنيات السيميوطيقية السردية إلى بنيات خطابية يتحقق نتيجة إجراء الصوغ الخطابي الذي يعتمده القائل لكسو عناصر البنيات السميوطيقية السردية المكونة من العلاقات بين المقومات والتحولات، على مستوى طبولوجية المربع السيميائي، ومن موافقة هذه التحولات لأفعال تركيبية، تنجزها عوامل على مستوى التركيب السردي، بمسارات تصويرية، تنتظم داخلها الوحدات المعجمية وفق علائق التسلسل والترابط»[2].

فالروائية زهور رميج، ابنة البادية الخريبكية والمناضلة في مجال الكتابة، استطاعت بسحر كتابتها وشاعرية لغتها وجاذبية حكيها، أن تجعل من الحوار الداخلي والخارجي[3] نظاما له قوته الإستعارية في بناء السرد، وإعطائه دينامية، على مستوى الوصف من جهة وعلى مستوى نبرية الشخصية واسم علمها و لم لا؟ فإن اسم العلم هو أمير الدوال، ولذلك فإن عزوزة، تسم هذه

1. يساعدنا الوقوف على نظام المحادثة من التعرف على زمن الحكاية التي تعد هدفا لمفهوم التجذير التاريخي لها،كما تساعدنا للوقوف على المزمنات لتحليل البعد الزمني في تحليل الخطاب الروائي «وهو يعني كل الوحدات التي تفيد معنى الزمن، وذلك لإشارتها لمدة زمنية... يمكن العودة إلى كتاب كريماس وكورتيس
Semiotique dicctionnaire raisonne de la theorie du langage p. 36

2 . نوسي عبد المجيد، تشييد الدلالة: تحليل سميوطيقي لرواية اللجنة، ص 104.

3. قوة أي رواية هي تمكنها من تنويع صيغ الحكي، وطرائق الكتابة والتعدد، في الحوارات البرانية والجوانية، مما يعطي للخطاب الروائي قوته المفصلية، في تنويع الضمائر وتأثيث الأمكنة، وإعطاء الحوار أهمية خاصة، في نقل مشاعر الشخصية الروائية، حتى يتمكن القارئ من معرفة هواجس الشخصية المتكلمة داخل المتن الروائي وقليلة هي الروايات التي تنطلق من هذه المسلمة لتنويع الحبكة في الزمان والمكان.

الرواية بخصائص متعددة لعل من بينها أنها شكلت أيقونية العنوان الذي اختزل هذا المستوى العام للرواية ككل، وشكل إضافة إلى ذلك آلية أساسية، لحساسية التلقي ومنارة حددت النسق العام للعلامات الداخلية للنص الروائي، وصيرورة التدلال التي لا يمكن للمتلقي أن ينجز عملية القراءة والتأويل[1] بدونها، وأن يدرك من خلال معمارية هذا النص الأدبي ومن خلال عملية الإضاءة والتعتيم، التي تمارسها الزهرة رميج على مستوى الكتابة والتعقيد، الذي مارسته أيضا على مستوى عنوان الرواية، الذي انطلق من ذاكرة اسم العلم وحياته وتوجساته وأحلامه واستيهاماته.

إن هذا العنوان يمارس غواية على المتلقي[2] لأنه يحيل على شخصية لها فعلها داخل الرواية، ويؤشر من ثمة على احتمالات تأويلية لهذا الاسم، ومدى انخراطه في عالم الرواية، ولقد عملت الروائية على تمرير خطابها من الوهلة الأولى، لاختيارها لهذا العنوان الآبق الذي مارس نوعا من التعتيم[3] على المتلقي لأن هذا الاسم مهجور في الثقافة المغربية.

فالروائية زهور رميج، تلاحق أسئلة البادية المغربية والوقائع المختلفة، في بعدها النفسي والاجتماعي، معتمدة على استثمار علاقات معقدة بين عزوزة وزوجها أحمد مسافرة، في تفاصيل البادية المغربية، عبر لغة لها دفقها الموسيقي ودبدباتها الإيقاعية وهذه الصيرورة المتعددة والمختلفة، هي التي أغنت الرواية من حيث الشكل والمضمون.

إن هذه الانحرافات السردية المتكررة، والأحداث المتعاقبة هي التي تجعل من هذه الرواية لا تتصف بالوحدة والتناغم والتحديد، بل تحولها إلى نص متمرد على لغته، وعلى تلابيب حكيه من خلال الاشتغال على التعارض والتقابل والتباين[4]،، وهي فلسفة اتبعتها الكاتبة لتجديد فلسفة الكتابة، وإيقاعها وخلق شحنة درامية في فعل الأحداث، ومشاكسة وعي الشخصيات.

---

1. يميز بورس بين ثلاثة مستويات في التأويل وهي عناصر متفاوتة من حيث الإدراك:
   أ المؤول العادي.
   ب المؤول الديناميكي.
   ج المؤول المتعدد: الذي يشتغل من خلال معطيات ثقافية واديولوجية وخرافية وأسطورية ودينية.
   للتوسع أكثر أنظر مقالة سعيد بنكراد المؤول والعلامة والتأويل بصدد بورس مجلة علامات، صص97/ 98.
2. نقصد هنا المتلقي المؤول في حقل السميوطيقا الذي له القدرة على ملأ الفراغات والانطلاق من المورفيمات الصغيرة وتتبعها من البداية إلى النهاية.
3. التعتيم هنا يكمن في الإحالة إلى شخصية مؤنثة غريبة عن ثقافتنا المغربية لأننا تعودنا أن نسمع كلمة عزوز ولم نسمع أبدا باسم عزوزة إلا نادرا حينما نريد أن ننادي على شخصية كبيرة في السن منتمية إلى قبيلة أولاد عزوز بإقليم خريبكة، فنقول لها: «مي عزوزة».

٤. في رواية عزوزة لغات: لغة الجسد، لغة الحرب ولغة اللباس والوشم والسخرية والأسطورة والبادية والحيوانات»، أنظر الرواية ص 167 و 238. فهذه التعارضات والتقابلات تولد مسارات للسخرية واللعب والنقد اللاذع.

رميج نجحت في جعل روايتها متسلسلة، لماحة وجذابة لها غواية السؤال وعشق التلصص، على حياة أسرة بدوية تكافح وتكابد وتعاند، وتعانق الأفراح والمسرات واللذات، كما الآلام ولعل في هذا التجاذب، وفي هذه الانحرافات تسجل الرواية عنفوان محادثاتها المثيرة واعترافاتها الآسرة.

تعكس لغة الرواية وحواراتها هذا الامتداد المبهم، وهذه الرجات التي سكنت شخصيات عزوزة، ومن ثمة كانت لغة الحوار، معبرة عن مواقف البطلة واهتزازاتها، ومتداخلة أيضا مع صوت الساردة، في دواخلها وبرانيتها، ولعل هذا التداخل والتدافع حول الرواية، إلى نسيج سردي متعدد في أسلوبيته، معتمدا على المفارقات اللغوية في تحديد ماهية المحادثة التي مظهرت الرواية، اعتمادا على مفهوم خاص يتجلى في القيم البدوية وتفاعلات الذات مع الموضوع[1].

وهنا تأتي قيمة المحادثة في الكشف عن مواقف الساردة، والبطلة وباقي الشخصيات الروائية، ناهيك على أن الكاتبة استحضرت آلية المحادثة لاستنطاق الذوات، واستنطاق النص وما ينطوي عليه من دلالات عميقة، تحددها طبائع الناس ومعتقداتهم وطبيعة العلاقات، سيما داخل البادية المغربية التي تتحول في أغلب الحالات إلى أكاة بلا بيض، فنجتاز عبرها منعطفات الخوف والتردد، والقهر والبكاء والترحال.

هي ذي صور رواية رميج، في انكسار شخصياتها، لكن في وعيهم أيضا بقيمة التحدي، باعتباره فعلا لتأسيس مفهوم جديد للتباين الموجود بين الحقيقة والمظهر، وبين القوة والضعف وبين الفحولة وزوالها في خريف العمر (حالة أحمد)، ففي هذه الرواية تتوتر المفارقات وتتواجه الأسئلة والأجوبة وتتناسل من ثمة عناوين ممزوجة بلهب القسوة، وجمرة الخوف من المرض والفقر والموت وهلم جرا.

في الرواية تتفاعل الأشياء فيما بينها، فتصف الروائية الأمكنة، وتقوم بتوصيف محتوياتها، لتدل هذه الأمكنة[2] على حياة الأفراد وعلاقاتهم وأحلامهم وتوجساتهم، وهذه اللقطات والومضات في تتابعها وتداخلها، تؤكد على وظائف الأشياء والشخصيات، وعلى تفتت الذات، وانشطار الأحلام، وعلى العوالم الغامضة والمتشظية لخطاب الرواية، على اعتبار أن «الدلالة تحيط بنا وتخترقنا نؤديها وتفصح بنا ومن خلالنا وربما بالرغم منا، نلمسها كتيمة ختنة، لكننا نكتشف أنها سراب خادع وبرق خلب تبدو حاضرة وغائبة في آن، سهلة عصية مستسلمة متمردة، يحسب أننا وقفنا

1. نحيل هنا على أفكار كريماس وهو ينظر إلى: العامل الذات... العامل الموضوع. العامل المساعد... العامل المعاكس. العامل المرسل...العامل المرسل إليه.

2 . المكان باعتباره عمارة سيميوطيقية دالة مشحونة بكثير من القيم، ومن هنا فالمكان البؤري (البادية) يحدد حجم التساكن والخيبة والآمال.

على حدودها وما إن نعكف عليها لاستيعابها والنفاذ إلى بؤرتها حتى تنأى عنا متأنية عصية رافضة الانقياد وتسليم مفاتيحها إلينا[1].

إن قراءة متأنية للرواية، تبين حالة الانكسار النفسي والعاطفي، التي كانت تعيشها عزوزة، وهذه الحالات ستتضاعف عندما يصاب أحمد بالعجز الجنسي، وعلينا أن نفهم بأن الروائية لجأت إلى هذه المعادلة لبناء عوالم روائية انطلاقا من هذه الفجوات بين الفحولة والعجز الجنسي، لترسم إيقاعا مركبا للرواية وللشخصية الروائية [2] «لأن الأثر / الشخصية يعني في أبسط تعريف له، ذلك العنصر البسيط داخل سنن ثقافي عام يتم داخله خلق عالم مخيالي يملك تشابها مع عالم واقعي، وعليه فإن أية مقاربة للشخصية خارج كون هذه الشخصية معناه النحو بالنص منحى يحيد به عن خصائصه وقوانينه التي تميزه عن غيره من الظواهر الثقافية.

ومن هنا فإن مقاربة الشخصية تنطلق من النص باعتباره الكون الذي تخلق وتبلور داخله هذه الشخصية»[3].ويمكن التأكيد على أن هذه القضية وجدت فيها الساردة نوعا من الإنبجاس السردي المفتوح على دلالات يمكن التمثيل لها بالشكل التالي:

- الخصوبة في تعارض مع الجذب.
- القوة في تعارض مع الخمول.
- فساحة المكان في تعارض مع الضيق.

وهذه الدلالات تتساوق تماما حين يتم التحول من:

فضاء دامج ← القرية

الفضاء مدموج ← المدينة

فالقرية رغم قساوتها، كانت تمثل اتساعا في الأفق والإدراك لأحمد ولعزوزة أيضا، هذه الأخيرة التي تميزت بالحضور القوي والجرأة والإيمان بقوتها الداخلية والتي كانت كثيرا ما تتعرض لخشونة أحمد، فتجد ملاذها في تربية الحيوانات كالدجاج و الأرانب «يمثل البطل المتوحد إذن المفاجأة الأكثر دهشة والتي فرضت علينا مصطلح أو مفهوم الإنس مكانية، ظهور بطل ثالث متجسد في

1 . محمد الناصر العجيمي، في الخطاب السردي، ص16.

2 . لا يمكن تصور فهم الرواية، إلا بالعودة إلى مفهوم الشخصية الروائية،باعتبارها كائنا ورقيا، وباعتبارها أيضا ليست مقولة أدبية محضة، بل هي مؤنسنة بشكل خالص، لأنها ترتبط بأنساق لسانية وسيميائية، لأن الأثر الشخصية ربما لا يشكل إلا أحد مظاهر نشاط القراءة، كما يؤكد على ذلك «فليب هامون».

3 . سعيد بنكراد، أطروحة، تحليل لرواية الشراع والعاصفة، ص 254.

الحيوان وتوحده مع الإنسان ليفرض قوة المكان وسطوته على الإنسان والحيوان في النص الروائي حيث يمكن رصد هذه التوحدية على هذا النحو:

البطل الأول والرئيسي: الحصان الأدهم متوحدا في شخصية أحمد في العزة والكبرياء والقوة.

البطل الثاني: الدجاج والأرانب متوحدا في شخصية عزوزة في استكانتها ورقودها وضعفها وكثرة ولادتها.

البطل الثالث: الحمارة متوحدا في شخصية الحمرية في إهمالها لنفسها وملابسها وشكلها الخارجي»[1].

وعزوزة أيضا استثنائية في مقاومتها لكل ما هو سلبي ومن بين هذه المرايا قضايا الاستعمار الفرنسي وخاصة بقبائل السماعة وبني خيران وبني خلف والمناطق المجاورة:

- ليتهم قتلوني معه «الأب» ليتهم جاؤوا دوارنا وقتلونا جميعا... يكونون بذلك قد أعفوني من رؤية هذه الحماة الشريرة وجعلوني لا أتذكر وأنا في الآخرة إلا الحياة الجميلة التي عشتها بين أهلي»[2].

إن هذه المعاناة النفسية هي ما يدعم تلك الشرارة المتطايرة من عينيها كلما تذكرت العنف الرمزي الممارس من طرف حماتها:

- وكلما طالبها أحد بالصبر، والخضوع لحماتها وزوجها، رددت لازمة مألوفة، هل يمكن لبنت علي الجعيدي الشجاع المقدام، الذي لم يكن يخشى حتى النصارى أن تستسلم للظلم والهوان؟ لن يحدث ذلك ولو قطعوا جسدي إربا وشوهوه وأطعموني إياه[3].

2 . دينامية آلية المحادثة في رواية عزوزة

تتخذ آلية المحادثة، في رواية عزوزة تمظهرات متعددة، وهي التي ستفرز في النهاية دلالات الرواية[4] ولحمة مضمونها العام، ويبدو أن قيمة هذه الرواية، تتجلى في قدرة شخصياتها على الحوار وتبادل وجهات النظر، فهذه المحادثة هي التي تبئر الأحداث والمضامين و الأمكنة، وتلخص من ثمة اللحظات الجوانية أيضا لأبطال هذا النص المتعدد والمختلف، فالمحادثة تخلق في نهاية التحليل جدلا ملتبسا للوصول إلى التيبونيمات والمزمنات، وتساعد المحلل أيضا لاستجلاء القوانين الثقافية

1 . محمد طلعت، صدمة الألغاز ودهشة التناقضية في عالم الشخصيات الأدبية: الشخصية المغربية في رواية عزوزة نموذجا. مؤلف جماعي: اقتصاد النسيان في رواية عزوزة للزهرة رميج، ص 57.

2 . الرواية، ص 153.

3 . الرواية، ص 63.

4 . الدلالات هنا بالمفهوم السميوطيقي الذي يستحضر السياقات النصية والخطابية.

والرمزية للخطاب الروائي، هذا الخطاب الذي يتميز بانسيابية حواراته، ومرونة لغاته وتنوع أشكاله وتيماته وقدرته على استلهام قضايا التراث الشعبي المحلي برمزياته وعلاماته.

إن هذه الرواية، تتمرد على الكتابة الكلاسيكية، من خلال الاعتماد على جماليات متعددة، لعل أهمها: جمالية اللغة والحدث، ناهيك عن فلسفة التداخل والتقاطع، والانزياحات[1] اللغوية، التي حولت فقرات الرواية، في مرات كثيرة إلى أيقونات شاعرية مفتوحة، ومن ثمة فالموت الذي غيب الأم في الصفحات الأولى من الرواية (كما حدث في لعبة النسيان لمحمد برادة) تحول هذا الموت إلى لقطة سمفونية حزينة، فسرت كل المتواليات الأخرى، من خلال تقنية الاسترجاع والحوار، ولعل هذه الصيغ في اختلافاتها، وتنوعها هي التي خلقت دائرة الحكاية داخل رواية عزوزة وكثفت من ثمة من أسطورية عزوزة وقوة شخصيتها.

وهكذا حاولت الرواية بأسئلتها ولقطاتها المتنوعة، أن تقنعنا بواقعية الأحداث، وبكل الصور المرآوية والانشطارية[2]، التي تسود صفحات الرواية، لأن التكون يركز على مسلمة نقدية، تمثل لهذه الرواية ببداية حلزونية، ومن هنا يمكن أن تشكل هذه البداية أو النهاية، مسارات سردية أخرى، قد تسم هذا الخطاب بميسم خاص، حقيقته التعدد والتناص مع خطابات مختلفة، ومرد ذلك في اعتقادي، أن الروائية تمارس الكتابة، من منطلقات وروافد شتى، لعل أهمها البادية وتجربتها المتعددة، في أجناس تعبيرية مختلفة (الشعر القصة القصيرة المسرح) ناهيك عن الترجمة.

تحاول الروائية في هذا العمل، إعطاء صورة جزئية ونووية عن طبيعة المجتمع البدوي، وهذه النووية المصغرة، تنشطر لتضم حكاية الأفراد ومعهم الرؤيا المجتمعية، باستيهاماتها وقلقها اليومي وتيهها وتحجر عواطفها في مرات أخرى، وفي هذا التضاد والتناظر والوحدة والتقارب تتآلف الانشطارات والرؤى المرآوية بصداها وثباتها وديناميتها وبحضورها وغيابها، مما يجعل الذوات تتفاعل و تتواصل من خلال فعلي التقبل والتذمر.

إن رواية عزوزة دسمة في محتواها ولغاتها وأشكالها وتناظراتها وانتقالاتها من مستوى وظيفي إلى آخر مما يخلق دلالات جزئية وجماليات في الإيقاع واللغة المحكية.

- ماذا تقولين؟

---

1 . الانزياح باعتباره مجرة،لإدراك الأشياء والموضوعات،عبر خلخلة اللغة العادية، وتحويلها إلى لغة إيحائية، تحتضن العلامات وتعتمد على القدرة التي يولدها القارئ،من خلال فعل القراءة لتشييد عوالم الخطاب السردي.

2 . الانشطار هو تلك الذرات الصغرى والكبرى التي تدخل في تشكيل تكون العالم الروائي، ويؤكد أحمد اليبوري بأن الأجناس الأدبية ومنها السردية تتكون وتتطور تحت تأثير ما نسميه بالعوامل الداخلية التي نعتبرها مكونات مدعمة بالعوامل الخارجية التي ليست سوى مجرد مؤثرات ... لمزيد من التدقيق المرجو الاطلاع على كتاب أحمد اليبوري «الكتابة الروائية بالمغرب البنية والدلالة، ص 12.

- أقول الحقيقة......
- الحقيقة؟ وكيف عرفتها؟
- عرفتها من نفسي، ألم يخلقني الله؟
- فلماذا أشعر بالرغبة إذن[1].

ولم لا؟ تتصل المكونات ... بمستوى التطور اللغوي، معجميا وتركيبيا و دلاليا، وبنوعية المتخيل الأدبي، وبدرجة إدراك أبعاد الجنس السردي، في ضوء نظرية الأدب، كل ذلك في إطار ما سمي بالمدرسة السردية، التي أخذت تترسخ كمفهوم للكتابة، يختلف شكلا ومضمونا عن الكتابة الاستدلالية بمختلف تشكلاتها، وهكذا نشأ في المغرب، وعيان متماسكان؛ وعي لغوي جديد، يقوم على التعددية ووعي أجناسي، يترع نحو الحكائية استجابة للتحولات التي طالت الأذواق والتصورات والأفكار، في علاقة وثيقة مع مفهومي العصرية والتجديد اللذين نجد لهما صدى واسعا في أثار بعض الكتاب المغاربة (أحمد اليبوري، 2006، مرجع مذكور، ص 112).

إن هذا النمط من المحادثة يحكم العلاقات، والسمات الأساسية التي تجسد العلاقات المعقدة بين الإنسان والعالم[2]، ومن هنا فهذه الذوات ظلال للواقع الذي يتربص بشخصيات العالم الروائي ويمدد البنية السردية، بفلسفتها وأسلوب كتاباتها وإشاراتها ويوقظ في القارئ حواس الإدراك والتأويل.

- لكن ما أخشاه بالتحديد هو مشاكل أمك.
- أية مشاكل؟
- أمك لا تريدني أن أربي الدجاج بنفسي.
- هل هي من يزوجك؟[3].

الرواية في هذه المستويات، تقوم على الإيهام والغموض، وبلاغة السؤال الذي يكتنف الأقوال والأفعال معا، مما يولد إيقاعا حواريا يجعل من المحادثة عنصرا أساسيا لتوليد الدلالات والمعاني، وكل هذه القضايا تتفكك لتصور حياة الشخصيات وصراعهم وتفاعلهم مع المحيط ولم لا؟ فكوكي يؤكد هذا المظهر عندما يقول نقلا عن كلوديل: «ما نسميه حكاية ليس قائما على تجميع

---

1 . الرواية، ص 165.

2 . العالم باعتباره سيرورة تواصلية مسننة ... وهذا التواصل ينطلق أولا و أخيرا من مرجع و تتم العملية على الشكل التالي:

السياق

مرسل ـــــــــ إرسالية ـــــــــ مرسل إليه

اتصال سنن

3 . الرواية، ص 158.

عدد من الصور كيفما اتفق، إنما هو بسط متدرج بواسطة الأشياء التي ما إن تخرج من حوزة المكان والزمان حتى تكف عن الانتماء إليها.بنظام وتأليف»[1]. ومن هنا تساعدنا المحادثة على فك سنن السرد لبناء البنيات العميقة التي تشيدها أنماط الحوار المختلفة بين شخصيات العالم الروائي. «وإذا كانت العلاقة بين الذات الأنثوية والأخرى الذكورية قد تمظهرت تحت هذه المواصفات في «عزوزة «فإن الرواية تسجل أفقا واحدا وهو الإيمان بأن التحرر من ذاكرة الثقافة التي تعيق انطلاق الذات نحو الوعي الإيجابي لن يتحقق عبر الآخر / الذكر، ولكنه تحرر تقوم به الذات نفسها ومن خلال مواجهتها لترسبات الذاكرة والماضي .

ومن هنا فإن الرواية من خلال آلية المحادثة، استطاعت أن توظف لغة الجسد توظيفا بانوراميا متعددا، أفقه الحرية وتشاكل القيم الوجدانية داخله: أرادت أن تزيل عنها ما ينتابها من خوف وتوثر، قالت لها مازحة:

ما أجمل جسدك يا عزوزة، ما يزال قادرا على الإغراء، ستكلل العملية بنجاح، وعندئذ سنبحث لقلبك الكسول، عن عريس شاب يعيد إليه نبضه ويسكب في شرايينه دماءه الحارة.

فبنية المحادثة في هذه المقاطع تشتغل وفق منظورات مختلفة:

أ . حددت أفق انتظار القارئ ورسمت له أبعاد تيمة الرواية.
ب . دمجت المحادثة بين صوتين (صوت الساردة و صوت الشخصية المحورية في النص).
ج . مظهرت طبيعة هذه الرواية الحلزونية التي ستستدعي تقنية الاسترجاع.

هذه القضايا جعلت القارئ، يدخل إلى مطبخ المعنى، انطلاقا من استحضار فضاء البادية المغربية، ويتعرف على شخصيات العالم الروائي، والتنوع الثري في الوصف «باستخدام جمل سردية منمقة وفخمة راصدة نفسية المكان والشخصية معا، وهذه تعد إضافة تحسب لعزوزة في الإنتاج الإبداعي المغربي»[2].

ويدفعنا هذا إلى قناعة أساسية، كون الإبداع علامة تدرك من خلال القارئ «بالفعل يتعلق الأمر هنا بطريقتين مختلفتين لولوج العالم: يتضمن الإدراك الوجود القبلي لموضوع معطى، بينما يرتبط التمثيل دائما بحكم منطلق تركيبته، العنصر غير المعطى أو عنصر غائب ولكن يظهر بفضل التمثيل.

إننا أمام مفهومين: مفهوم خاص بالإدراك ومفهوم خاص بالتمثيل وهما يمارسان أنواع مختلفة

1 . محمد الناصر العجيمي يعود إلى «كوكي» كتابه الصادر سنة 1973، ص15، لتشريح هذه القضايا التي تهتم بموضوع الحكاية، وموضوع تدرج الأشياء.
2 . محمد طلعت، المرجع السابق، ص 70.

من الأدوار والتأثير على مستوى عناصر التركيب من جهة وعلى مستوى تيمات العالم الخارجي ومن ثمة فالتأويل تتداخل فيه التجربة الفردية وبالميكانيزمات المعرفية والثقافية.

إن هذه المحادثات اللغوية تنطوي على نسيج متنوع في أسلوبيته وسخريته، مما يولد عالما متعددا من الدلالات التي تجسد جمالية التلقي، وتجسد من ثمة مسارات للتقابل والتضاد في الدلالات والمعاني.

وختاما يمكن القول إن هذه الرواية، امتلكت القدرة على استثمار هذا الأفق الذي يجسد مكونا من مكونات الكتابة الإبداعية، المؤمنة بالمفارقات الموحية التي تولد من خلال المحادثة، مسارات سردية صورت الشخصيات عبر امتدادات زمنية ومكانية «إن عزوزة تجسد قول الناقد وعالم الاجتماع (بيير ماشيري) الذي يرى أن الرواية ليست عملية اكتشاف أو إعادة صياغة للمعاني الكامنة أو المنسية أو المخبوءة في واقع ما، ولكنها شيء ينمي بداءة، إنها إضافة إلى الواقع الذي تنطلق منه، فلم تحرص الروائية رميج على نقل حياة البادية التقليدية كما هي، لكنها تناولتها من جانب مبتكر وجديد وبسيط، في رصد الرقة والغلظة»[1]، ولعل في هذه الجوانب المتعددة، ما يعطي الانطباع بأن المحادثة في الرواية، لها هذا المفتاح السحري لتشخيص آلام الشخصية وطباعها و أحلامها.

1 . نفسه، ص 46-47.

المصادر والمراجع

أ. العربية

1. الكتب

- أحمد اليبوري،الكتابة الروائية بالمغرب،البنية والدلالة،المدارس،المغرب،ط 1/ 2006.
- سيزا قاسم، روايات عربية، قراءة مقارنة، مطبعة الرابطة/ 1997.
- محمد نار العجيمي، في الخطاب السردي، نظرية كريما، الدار العربية للكتاب/ 1993.
- محمد طلعت، مؤلف جماعي، اقتاد النسيان في رواية عزوزة، النايا للدراسات والنشر، ط/ 2014.
- الزهرة رميج، رواية عزوزة، مطبعة النجاح، ط 1، الدار البيضاء/ 2010.

2. أطاريح جامعية

- سعيد بنكراد، تحليل سيميوطيقي لرواية الشراع والعاصفة لحنا مينا، كلية الآداب، الرباط/ 1991.
- الشرقي نصراوي، مكونات الخطاب في لعبة النسيان والضوء الهارب، تحليل سيميوطيقي، كلية الآداب الرباط/ 2003.
- عبد المجيد نوسي، تشييد الدلالة في رواية اللجنة، تحليل سيميوطيقي، كلية الآداب الرباط/ 1994.

3. المجلات

- الأدب المغاربي والمقارن، منشورات زاوية الفن والثقافة/ 2007.
- عالم المعرفة، المجلس الوطني الكويت/ 2008 .
- علامات»، عدد 9، مكناس / 1998.

ب. الأجنبية

- Charl Sandres Peurce Ecrits sur le signe rassanbeles Traduit et commentes par gerad deledalle ED seil coll l ordre philosophique.

رشيد يلوح

التداخل الثقافي العربي - الفارسي

من القرن الأول إلى القرن العاشر الهجري



المركز العربي للأبحاث و دراسة السياسات
Arab Center for Research & Policy Studies

نواظم التّداخل الثقافي العربي-الفارسي

رشيد يلوح[1]

مقدمة

يمكن اعتبار البحث في التّداخل بين الثّقافتين العربيّة والفارسيّة ضمن أهم مباحث الدِّراسات الثّقافيَّة العربيّة المعاصرة، في حين يندرج مُعظم ما تم إنجازه في حقل الدّراسات العربية–الفارسية حتى الآن في قضايا جزئية ومن منظور منهج الأدب المقارن، ما يجعل هذا الحقل المعرفي بحاجة إلى نظريّة ثقافيّة شاملة تستثمرُ نتائج ما تم إنجازه في القضايا المذكورة وغيرها، وتقدّم تصوُّرًا متكاملاً للعلاقة بين الثّقافتين العربيّة والفارسيّة.

تَقترح هذه الورقة مساهمة نظرية من زاوية منهج الدّراسات الثّقافية، وتنطلق من فرضية وجود تداخل ثقافي عربي–فارسي قائم على ثلاث نواظم رئيسة.

1. لماذا التّداخل الثّقافي؟

هناك سببان اثنان لاختيار مفهوم «التداخل الثقافي»: الأوّل أنّ لفظة «تداخل» واضحة الدّلالة، وثانيًا لأنّ التّحولات التّاريخيّة والثّقافيّة الّتي نحن بصددها لا تحتمل عبء مصطلح غير دقيق؛يؤكّد محمد عابد الجابريّ هذا المعنى بقول إنّ مفهوم «التّداخل الثّقافيّ» يعبّر من دون تحيُّز، ومن دون الانخراط في أيّ صراع مهما كان، عن واقع تاريخيّ جرى رصده كما هو من دون تمويه ولا تنويه، ذلك أنّه كان هناك دومًا وعلى مرّ العصور نوع من الاتّصال والتّداخل بين الثّقافات الموجودة في عصر معيّن، وكان هذا التّداخل يحدث ببطء في الغالب؛ كان هذا التّداخل يجري من دون تخطيط مسبق عبر الأسفار والتّجارة والحروب الّتي لم تكن تكتسي طابع الغزو الثّقافيّ[2].

وهكذا تستمدّ عملية «التّداخل الثّقافيّ» قوّتها من حقيقة ارتباط الثّقافة بالإنسان، وحركة الإنسان ورغباته ومخاوفه، ما طبع هذا الاستمداد بالحيوية والتحوّل والاستمرار.

---

1 . باحث في الدراسات الإيرانية.

2 . محمد عابد الجابري، «تداخل الثقافات والعولمة الثقافية»، جريدة الصحراء المغربية، ع 12/ 01/ 2008. متوفر أيضا على موقع الجابري: http://www.aljabriabed.net/culture3.htm

2. نواظم التّداخل الثّقافي العربي الفارسي

في اعتقادنا لا يمكن فهم العلاقة بين الثقافتين العربية والفارسية بدون فهم آليات اتصالهما، وهي التي نُسميها هنا بالنّواظم، لأنها نَظَّمَت الارتباط التداخلي القائم بينهما منذ القرن الأول الهجري، علماً أن التواصل بين الضفتين العربية والفارسية يمتد إلى قرون قبل ظهور الإسلام.

ويمكن تمييز ثلاثة أنواع رئيسة من نواظم التّداخل الثقافي العربي الفارسي، هي: النّاظم الدّيني، والنّاظم الجغرافيّ، والنّاظم الزّمنيّ. ويعتبر كلّ واحد منها بمثابة محور موجّه لعمليّة التّداخل بين الثّقافتين العربيّة والفارسيّة منذ لحظة اتصالهما العميق وإلى اليوم.

- النّاظم الدّيني

يفسّر هذا النّاظم جانبًا هامًّا من التّداخل الّذي حدث بين الثّقافتين العربيّة والفارسيّة، إذ أعطى لكلا الطّرفين فرصة اللّقاء والتّبادل المرن، وتمثّل قصّة الصّحابيّ سلمان الفارسيّ معلمًا دالاًّ يعكس أهمية وتأثير النّاظم الدّيني في صيرورة التّداخل الثّقافيّ العربيّ- الفارسيّ.

وتجمع مصادر التّاريخ الإسلاميّ على انتماء سلمان لأصول فارسيّة، وكان له دور كبير في تطوير خبرات الصحابة القتاليّة[1]. ونقلت كتب السّيرة النّبويّة أحاديث نبوية ترفع من شأن سلمان الفارسيّ، ومنها أنَّ المهاجرين والأنصار احتجّوا في سلمان الفارسيّ، «فقال الأنصار سلمان منّا، وقال المهاجرون سلمان منّا، فقال النبيّ صلىّ الله عليه وسلّم: سلمان منّا أهل البيت»[2]. يعكس هذا الحديث النّبويّ الاحتضان الأخويّ الذي حظي بها سلمان داخل المجتمع الإسلاميّ الأوّل، ومن الواضح أنّ النّبيّ عليه الصّلاة والسّلام أراد بهذا الاحتضان الإيمانيّ أن يعلّم الصّحابة أنّ الانتماء إلى بيت النّبوّة لا يكون فقط بالانتساب البيولوجيّ، بل يحصل أيضًا بالانتساب الروحيّ المعنويّ، بغضّ النّظر عن العرق واللّون والجنس والمكانة الاجتماعيّة؛ ومن المؤكّد أنّ سلمان قد نقل لبيئته الاجتماعية في بلاد فارس هذه الصورة المثالية المتشكلة في قلب الجزيرة العربية.

إنّ سلمان لم ينل مكانته بين أصحاب النّبيّ عليه السّلام لإيمانه وتصديقه فحسب، بل أيضًا لعلمه وسعة اطّلاعه، وقد شهد له بذلك ابن عم النّبيّ صلىّ الله عليه وسلّم عليّ ابن أبي طالب كرّم الله وجهه، عندما قال عنه: «ذاك امرؤ منّا وإلينا أهل البيت، من لكم بمثل لقمان الحكيم، علم العلم الأوّل والعلم الآخر، وقرأ الكتاب الأوّل وقرأ الكتاب الآخر، وكان بحرًا لا ينزف»[3]، فهذه الرّواية تؤكّد أنّ الإسلام استثمر معارف سلمان السّابقة والمنسجمة مع الوحي.

1 . محمد بن عمر الواقدي، المغازي، ص 927.

2 . محمد ابن جرير الطبري، تفسير الطبري، ج 10، ط 5، دار الكتب العلمية، بيروت، 2009، ص 269.

3 . محمد بن سعد الزهري، الطبقات الكبير، ص 79.

وقد فتحت النبوة أفقا واسعا أمام الشخصية الفارسية، وفي ظل تداخلها المعنوي مع نظيرتها العربية، وهو ما عبر عنه النّبيّ عليه السّلام في رواية وردت في صحيح البخاريّ، جاء فيها: «عن أبي هريرة قال: كنا جلوسا عند النبي صلى الله عليه وسلم إذ نزلت عليه سورة الجمعة، فلما قرأ (وآخرين منهم لما يلحقوا بهم)، قال رجل: من هؤلاء يا رسول الله، فلم يراجعه النبي صلى الله عليه وسلم حتى سأله مرة أو مرتين أو ثلاثا، قال: وفينا سلمان الفارسي، قال: فوضع النبي صلى الله عليه وسلم يده على سلمان، ثم قال: لو كان الإيمان عند الثريا لناله رجال من هؤلاء»[1].

كان للنّاظم الدّيني دور بالغ الأهميّة في تهيئة المناخ العامّ لقيام تداخل ثقافيّ بين العرب والفرس أولاً، ثمّ رعاية وتعميق هذا التّداخل في ما بعد، حيث اقتنع الفرس بأنّ العرب يحملون إليهم رسالة إحيائيّة.

وتفيد بعض الرّوايات التّاريخيّة، خاصّة تلك الّتي ذكرها البلاذريّ في (فتوح البلدان) أنّ جماعات كبيرة ومؤثّرة من قبائل الفرس المتنقّلة، أسلمت قبل فتح فارس، وكان لها دور مهمّ في تسريع عملية الفتح وتقدّم جيوش المسلمين حتّى خراسان وقزوين[2]، ما يؤكد أنّ المقاومة الّتي لقيها المسلمون بعد معركة القادسيّة، كانت بالأساس من القوات الموالية للملك الهارب يزدجر أنوشيروان.

وقد شكلت الزّرادشتيّة العنوان الدّينيّ الأبرز في بلاد فارس بعد الفتح الإسلاميّ، خاصّة أن النبي عليه السلام تعامل معها كما تعامل مع الأديان السماوية، إذ روى عبد الرحمن ابن عوف أن «النبي صلىّ الله عليه وسلّم لما سئل عن المجوس، قال: سنّوا بهم سنّة أهل الكتاب»[3].

وقد أثار هذا التّعامل النبوي الخاصّ مع الزّرادشتيّة انتباه الكثير من الباحثين، إذ طرح السّؤال عن السّبب في ذلك، هل هو اعتبار للتّوجّه التّوحيديّ للزّرادشتيّة؟ أم هي حكمة نبويّة أخرى؟

ولاشكّ أنّ الموقف النّبويّ من الزرادشتية كان له دور في تسريع وتيرة التّداخل الثّقافيّ العربيّ–الفارسيّ وتمكينه، ومن نتائج ذلك إسلام الكثير من رجال الدّين الكبار وقيادات المجتمع الزّرادشتيّ بالتّدريج خلال القرون الإسلاميّة الأولى، إذ أسلم سامان جد مؤسّس الدّولة السّامانيّة في القرن الثّانيّ، و مهيار الديلميّ الشّاعر الفارسيّ المعروف في أواخر القرن الرّابع[4].

1 . مسلم النيسابوري، صحيح مسلم، ص 1106.

2 . أبو العباس البلاذري، فتوح البلدان، ص 149–150 .

3 . محمد القرطبي، تفسير القرطبي، ص 71.

4 . مرتضى مطهري، ص 98.

بينما حافظ المجتمع المسلم في بلاد فارس على علاقات إيجابية مع الزّرادشتيّين، وكانت الأعياد القوميّة والعادات الاجتماعيّة قواسم مشتركة يلتقي عليها أبناء الوطن الواحد، يقول المقدسي في كتابه (أحسن التّقاسيم): «إنّ المسلمين وسائر النّاس كانوا يشاركون المجوس في هذا البلد أفراحهم بعيد النّوروز والمهرجان، وكانوا يزيّنون لذلك أسواق البلد»[1].

وقد كان لرجال الدّين الزّرادشتيّين دور هامّ في الحفاظ على اللّغة الفارسيّة القديمة، وكانت الكتب والمتون الدّينيّة الوسيلة النّاجعة في هذا العمل، ويذكر المسعودي في كتابه (التّنبيه والأشراف) أنّه استفاد من كتاب أطلعه عليه أحد رجال الدّين الزّرادشتيّين، ويتحدّث عن تاريخ الدّولة السّاسانيّة[2].

وبخصوص المانويّة والمزدكيّة، واللّتين اعتبرهما الإسلام من العقائد الفاسدة، فقد تقلّص حضورهما بشدّة بعد الفتح، وتراجع أتباعهما، وتحوّلتا في الغالب إلى عقائد باطنيّة، يعمل أصحابها في الخفاء خشية المتابعة. واستطاع هؤلاء أن يؤثّروا في المجتمع ويتركوا آثارهم في النّقاشات الكلاميّة والفلسفيّة الّتي كانت تعرفها البلاطات العبّاسيّة في القرنين الثّالث والرّابع.

استعار الفقهاء كلمة (زنديق) لوصف كلّ من يحمل عقائد مشكّكة في الإسلام، ويعمل لنشرها بين المسلمين، قال محمد مرتضى الزبيدي في (تاج العروس): «الزِّنْديقُ، بالكَسر. من الثَّنَوية كما في الصِّحاح، أو هو: القائل بالنُّور والظلمَة كما في العباب، أو من لا يُؤْمِن بالآخِرة وبالربُوبيَّة»[3]، وأضاف الزبيدي: «الزِّنْديقَ نِسْبَة إلى الزَّنْد، وهو كِتابَ ماني المَجُوسيِّ الذي كانَ في زمَن بَهْرامَ بن هُرْمُزَ ابن سابُورَ، ويَدَّعِي مُتابَعَةَ المَسِيح عليه السلامُ، وأرادَ الصِّيتَ فوَضَع هذا الكِتابَ وخَبَّأَهُ في شَجَرةٍ، ثم استَخْرَجَه، والزَّنْدُ بلغَتِهم: التَّفْسِيرُ، يعني هذا تفسِير لِكتابِ زَرادُشْتَ الفارسِيِّ»[4].

وقد راج مفهوم الزّندقة مبكّرا في البيئة الثّقافيّة الإسلاميّة، ما يعكس نفوذ المفردات الدينية الفارسية في المجتمع الأموي، حتى أصبحت محل نقاش وجدل بين الناس، لتظهر بوضوح في العصر العبّاسيّ، حيث راج سوق الأفكار والمذاهب والتّوجّهات، فارتبط وصف زنديق بالكثير من الشّعراء، وأصحاب الدّعوات الفكريّة والمذهبيّة المخالفة للإسلام أو المذهب الرّسميّ للدّولة، ومن هؤلاء نذكر: بشّار بن برد، ووالبة بن الحباب، وأبو نوّاس، ومطيع ابن إيّاس، وعبد الله ابن المقفّع، وحمّاد الرّاوية، وصالح بن عبد القدّوس، وأبو حيان التّوحيديّ، وقتل معظم هؤلاء بتهمة الزّندقة، ولا زالت شخصيّاتهم إلى اليوم محلّ نقاش وجدل بين الباحثين، وكثرت حولهم التّساؤلات: هل

1 . محمّد بن أحمد المقدسي، أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم، ص 123

2 . أبو الحسن علي المسعودي، التنبيه والأشراف، ص 17.

3 . محمد مرتضى الزبيدي، تاج العروس، ص 240.

4 . نفسه. ص 240.

فعلاً كانوا زنادقة؟ وإذا كانوا كذلك، هل هي زندقة اعتقاد تتّصل بالأديان الفارسيّة القديمة؟ أم هي زندقة تفكيرٍ وتعبيرٍ؟ أم أنّهم كانوا معارضين للحكم القائم؟

استطاع الناظم الديني أن يقود عملية التّداخل الثقافي العربي–الفارسي ويُرتب علاقة العرب بالفرس بشكل منهجي بعد الإسلام، إذ لايزال الإسلام هو الدائرة الواسعة التي تجمع بين الطرفين إلى اليوم، إذ لانكاد تجد عنصرا من مكونات الثقافة في الضفتين العربية والفارسية خاليا من الأثر الإسلامي.

- **النّاظم الجغرافيّ**

- نقصد ب»النّاظم الجغرافيّ» دور الجغرافيا في تنظيم التّداخل الثّقافيّ العربيّ–الفارسيّ، وقد انتبهت نظرية «الانتشار الثّقافيّ» إلى أهميّة النّاظم الجغرافيّ في تطوّر الثّقافة الإنسانيّة، خاصّة مع رائدها الألمانيّ فريدريك راتزل (1844–1904)، والّذي تبنّى منهجًا تاريخيًّا–جغرافيًّا بتأثير المدرسة الجغرافيّة الألمانيّة[1].
- يَشمل المشترك الجغرافي العربي–الفارسي رقعة واسعة من الأراضي والسّواحل الممتدّة من شمال آسيا الوسطى، إلى الخليج العربيّ وباتّجاه بحر العرب، وقد شهدت هذه الخريطة تاريخا حدوديًّا متحرّكًا بحسب قوّة أحد الطّرفين[2].
- وفي معظم المراحل التّاريخيّة، عرفت الحدود العربيّة–الفارسيّة استقرارًا وتبادلات ثقافيّة واقتصاديّة، وأحيانًا تعاونًا عسكريًّا وسياسيًّا.

وتعتبر الإمبراطوريّة الأخمينيّة (559– 331 ق.م)، أكثر الإمبراطوريّات الفارسيّة توسّعًا، امتدّت من الهند إلى غرب الأناضول، وشمالاً حتّى مقدونيا، وهيمنت على البحرين وفلسطين ومصر، وليبيا، في حين وصلت آخر إمبراطوريّة فارسيّة، وهي السّاسانيّة إلى اليمن، وهيمنت على جزء من العراق بواسطة أمراء المناذرة، مع تراجعها على معظم توسّعات الأخمينيّين في مصر وفلسطين وليبيا مثلا، في حين ظلّ وسط الجزيرة العربيّة بعيدًا عن نفوذ الفرس، لكنّه لم يبق بمعزل عن تأثيرهم الثّقافيّ والاقتصاديّ.

هيّأ السّاسانيّون لوجودهم في اليمن في عهد كسرى أنوشيروان (531م–579م)، وذلك إثر مساعدتهم لسيف بن ذي يزن في معركته ضد ملك الحبشة أبرهة، وهكذا وبالتّدريج أصبحت اليمن بالنّسبة للفرس مدخلاً للتّواصل مع العرب. وكانت العراق مجالاً آخر للتّواصل العربيّ

1 . عبد العزيز الدوري، أوراق في التاريخ والحضارة: أوراق في علم التأريخ، ص 123.

2 . حسين مؤنس وآخرون، أطلس تاريخ الإسلام، ص 49.

الفارسيّ، وإن كان في شكل تبعيّة يقوم بها أمراء الحيرة اللّخميون للإمبراطوريّة الفارسيّة، تحت مسمّى مملكة المناذرة الّتي حكمت العراق بين (266م-633م).

وظلت المناطق العراقية الأخرى المحادية لبلاد فراس مفتوحة أمام القبائل العربية المتنقلة في سنوات القحط، حيث كانوا يطلبون الإذن من الفرس[1] لدخولها. وكان العرب قبل العهد الساساني قد استوطنوا السواحل الجديدة من بلاد فارس. ففي الوقت الذي انشغل فيه البارثيون بالصراعات الداخلية، بسط العرب هيمنتهم على مناطق مثل كرمان وغيرها[2].

أمّا السّاحل العربيّ المقابل لبلاد فارس، والّذي عرف ببلاد البحرين الّتي امتدّت من البصرة شمالاً إلى عُمان جنوبًا، على طول ساحل الخليج العربيّ، فقد كان وعاءً جغرافيًّا للقاء العنصرين العربيّ والفارسيّ. حكم هناك ولاة من الفرس، أو الأمراء المناذرة، وشهد حركة نشيطة للقبائل العربيّة المتنقّلة والتّجار القادمون من فارس والهند وغيرهم.

وكانت مكّة في قلب الجزيرة العربيّة، مركزًا تجاريًّا محايدًا في الصّراع الفارسيّ البيزنطيّ، وفي الوقت ذاته كانت ذات مكانة سياسيّة ودينيّة، تعزّزت بعد انهزام أبرهة الحبشيّ عام الفيل، وقد شكلت مكّة نقطة أخرى للتّواصل بين العرب والفرس، إذ كان يتوافد عليها التّجار الفرس[3]. لكنّها أكثر أهميّة من غيرها في رعاية اللّقاء العربيّ الفارسيّ، نظرًا لرمزيّتها الدّينيّة والثّقافيّة على مرّ العصور، وذكر المسعوديفي (مروج الذّهب) أنّ الفرس كانت تأتي مكّة وتطوف بالبيت تعظيماً للنّبيّ إبراهيم عليه السّلام[4].

قامت مراكز التّماس بين العرب والفرس قبل الإسلام في مناطق متعدّدة ابتداء من جنوب بلاد فارس نفسها، وشمالها في المجال العراقيّ، أو في بلاد البحرين على سواحل الخليج، أو في اليمن ومكّة، وقد اختلفت طبيعة ومستوى هذا التّواصل، إلاّ أنّه ترك أثره في تصوّر كلّ طرف للآخر، وكان شاهدًا على تبادل ثقافيّ أخذ أشكالاً لغويّة و فكريّة.

مهد تعدّد وتنوّع الفضاءات الجغرافيّة الّتي جمعت العرب والفرس قبل الإسلام بقوّة لعصر النبوة وما بعدها، إذ ساهمت هذه الفضاءات الجغرافيّة بقدر ما في تعميق التّداخل الثّقافيّ العربيّ-الفارسيّ، وتُمثّل تجربة الصّحابيّ سلمان الفارسيّ هنا مثالاً دالاً في هذا السياق، إذ انتقل من بلاد فارس إلى الشّام بمساعدة تجّار عرب، ليتمكّن بعد ذلك من مواصلة بحث روحي نحو يثرب.

1 . أبو محمّد بن قتيبة الدّينوري، المعارف، ص 262 .

2 . أحمد سامي سعيد، تاريخ الخليج العربيّ منذ أقدم الأزمنة حتى التحرير العربيّ، ص 37.

3 . محمّد سهيل طقوس، تاريخ العرب قبل الإسلام، ص 443.

4 . أبو الحسن المسعودي، ص 185.

ويبدو أنّ المدينة لم تكن تخلو من رعايا بلاد فارس، وثبت أنّ أحدهم كان من الأنصار الّذين استقبلوا الرّسول صلىّ الله عليه وآله وسلّم، فقد روى أبو داود في سننه عن أبي عقبة قال: «كان مولى من أهل فارس قال: شهدت مع رسول الله صلّى الله عليه وآله وسلّم أحدًا فضربت رجلاً من المشركين، فقلت: خذها منّي وأنا الغلام الفارسيّ، فالتفت إليّ النّبيّ صلّى الله عليه وآله وسلّم، فقال: فهلا قلت: خذها منّي وأنا الغلام الأنصاريّ»[1].

والمثال الآخر هو إسلام أبناء الفرس المقيمين باليمن في عهد بادام بن ساسان، بعد أن أسلم هذا الأخير إثر إخبار الرّسول صلّى الله عليه وآله وسلّم بقصّة قتل كسرى على يد ابنه شيرويه[2]، ومن المرجح أن يكون لهؤلاء دور في الدّفع بمسار الاندماج العربيّ- الفارسيّ بعد الفتح، خاصّة أنّ الرّسول عليه السلام أبقى على بادام بن ساسان واليًا على اليمن بعد إسلامه.

ساهم النّاظم الجغرافيّ في تسريع الفتح الإسلاميّ لفارس، ثمّ انتقال المفردات الثّقافيّة في كلا الاتّجاهين العربيّ والفارسيّ، الأمر الّذي أخذ بعدًا شاملاً ومنظّمًا بعد الفتح، إذ أصبحت مناطق الرّيّ وخراسان وقزوين وفارس ومراغة ومرو، مفتوحة أمام العرب يتنقّلون فيها، تمامًا كما كانت العراق والجزيرة العربيّة واليمن والشّام وفلسطين مشرّعة الأبواب أمام أبناء بلاد فارس.

وتؤكّد المنعطفات الحضاريّة الإسلاميّة الكبرى الّتي كانت بلاد فارس مهدًا لها، أهمّية النّاظم الجغرافي في إنضاج التّداخل العربيّ- الفارسيّ، إذ أنجبت المدن والبلدات الفارسيّة علماء تركوا بصماتهم في تاريخ الحضارة الإسلاميّة، نذكر منهم: سيبويه والخيام والرّازي والغزالي الطّوسيّ والخوارزمي.

والّذي ينظر في التّحولات السّياسيّة الّتي طبعت عصر الازدهار الإسلاميّ، سيلاحظ أنّ بعضها انطلق من العمق الفارسيّ في اتّجاه أطراف العالم الإسلاميّ حينئذ، مثل حركة أبو مسلم الخرسانيّ، الّذي كان له دور حاسم في إنهاء الخلافة الأمويّة.

وفي هذا السّياق يُمكننا تأمّل موقف الإمام عليّ بن أبي طالب عندما نقل عاصمة الخلافة الإسلاميّة من المدينة إلى الكوفة القريبة من المؤثّرات الفارسيّة، ما كان له أثر عميق على التّداخل العربيّ -الفارسيّ، وفتح مسارًا جديدًا في صيرورة هذا التّداخل.

لم تكن الجغرافيا عاملاً جامدًا ومحايدًا في تاريخ التّداخل الثّقافيّ العربيّ-الفارسيّ، بل على العكس من ذلك ساهم القرب والتّواصل المستمرّ، وانفتاح الطّرق وتعدّد المراكز العلميّة والثّقافيّة في تسريع وتيرة عملية التداخل بين الطرفين، ونذكر من تلك المراكز:

1 . سليمان بن الأشعث أبو داود، سنن أبي داود، ص 232.

2 . محمد بن جرير الطبري، تاريخ الأمم والملوك، ص 654-656.

- مدرسة جنديسابور، وتقع جنوب بلاد فارس، اشتهرت بدراسة الطّبّ، وفيها تُرجمت مؤلّفات اليونان في الطّبّ إلى السّريانيّة، وبعد ذلك نقلت إلى العربيّة، وينتسب إلى هذه المدرسة أطبّاء أسرة بختيشوع الّذين اشتهر منهم من عالجوا الخلفاء العبّاسيّين الأوائل.
- مدينة طوس، وتقع في منطقة خراسان شمال شرق بلاد فارس، فتحت في عهد الخليفة عثمان بن عفّان رضي الله عنه، فأصبحت مركزًا فقهيًّا وعلميًّا نشيطًا، درس بها أبو حامد الغزالي، تعرّضت للدّمار بفعل هجوم المغول عليها في القرن السّابع الهجريّ، بها قبر علي بن موسى الرّضا، وبها أيضًا قبر الخليفة هارون الرّشيد، وذكر ياقوت الحمويّ في)معجم البلدان (أنمدينة طوس كانت موطن الكثير من أئمّة أهل العلم والفقه، وأشهرهم أبو حامد محمّد بن محمّد بن محمّد الغزاليّ الطّوسيّ)[1].
- مدينة أصبهان: تقع وسط فارس، فتحها عمر بن الخطّاب رضي الله عنه سنة 19 للهجرة بعد فتح نهاوند، عُرفت في الثّقافة الفارسيّة بلقب (نصف العالم)، قال عنها ياقوت الحموي: «وخرج من أصبهان من العلماء والأئمّة في كلّ فنّ ما يخرج من مدينة من المدن، وعلى الخصوص علوّ الإسناد»[2].

كانت هذه المراكز مرتبطة ببغداد والكوفة والبصرة والموصل ودمشق، كما كانت على اتصال دائم بمكّة المكرّمة والمدينة المنوّرة، لقد ساهم هذا التّقارب الجغرافيّ في انتظام حركة تداخل ثقافيّ دقيق وفريد في تاريخ الثّقافة الإنسانيّة، وبالرّغم من كلّ الأحداث الجسيمة الّتي شهدتها تلك المناطق على مر العصور لاتزال آثار ذلك التّداخل قائمة ومؤثرة هناك إلى اليوم.

- النّاظم الزّمنيّ

لايمكن للثّقافة أن تكون إلاّ داخل ظرفها الزّمنيّ، وكلاهما -الثقافة والزمن- يتفاعلان في علاقة مستمرّة، إذ الثّقافة تصنع زمنها والزّمن يؤثّر في ثقافته.

والمقصود من الزّمن هنا هو تلك الماهية الوقتيّة الّتي تُشكل المادّة الأساس للتّاريخ، والأداة الفاعلة في يد المؤرّخين، واستخد ام مصطلح (الزّمن) هنا جاء بهدف التّأكيد على طبيعة هذا النّاظم.

أَثّرالناظم الزمني بقوة في عملية التّداخل الثّقافيّ العربيّ-الفارسيّ، وبرز ذلك التأثير في فاعليّة التداخل ومراحله ونتائجه.

لقد أحدثت لحظة الوحي في غار حراء انقلاباً عميقاً في مفهوم الزّمن عند العرب، ذلك أن

1 . ياقوت الحموي، معجم البلدان، ص 1176.

2 . نفسه، ص 141.

الإيمان بمراقبة الخالق لأعمال الإنسان، يستتبع بالضرورة خضوع هذه الأعمال للمحاسبة ونيل الثواب أو العقاب عليها.

لقد أعاد الإسلام ترتيب حياة العرب وثقافتهم على أسس زمنيّة جديدة، أصبح فيها للّيل والنّهار والضّحى والفجر معاني فاعلة.

وضمن هذا السّياق الجديد للزّمن نشأ التّصوّر العربيّ الجديد للتّاريخ وحركته، وضمنه تطوّرت الثّقافة العربيّة الجديدة، وفي مناخ هذه الثّقافة انطلق العرب في اتّجاه الضّفّة الفارسيّة، لنشهد فصول تداخل ثقافيّ امتدّت عبر مراحل متعدّدة، ابتداءً من حدث الفتح في السّنة الرّابعة عشر للهجرة، الموافق لسنة 636 ميلاديّة، إلى أن بلغ مسار التّداخل الثّقافيّ العربيّ – الفارسيّ أوجّه في القرون اللاّحقة.

ويمكننا التعرّف على المقاطع الزّمنيّة الكبرى لذلك التّداخل من خلال ما يلي:

المرحلة الأولى: وتشمل مرحلة ما قبل الإسلام، وتمتدّ لآلاف السّنين،تقدّم المصادر التّاريخيّة عن هذه المرحلة كمًّا كبيرًا من الأساطير، لكنّها على كل حال تؤكد حدوث تواصل عربيّ–فارسيّ، يتأرجح بين العلاقات السّلمية، والتّبادلات الثّقافيّة والاقتصاديّة البسيطة، والاصطدامات والحملات العسكريّة، والّتي كان فيها الطّرف العربيّ في موقف ضعف.

المرحلة الثّانية: وهي مرحلة النّبوّة والخلافة الرّاشدة، امتدّت هذه المرحلة منذ نزول الوحي على النّبيّ صلّى الله عليه وآله وسلّم حوالي 611 م، إلى غاية وفاة آخر خليفة راشد وهو عليّ ابن أبي طالب رضي الله عنه سنة 40 للهجرة، الموافق لسنة661م.

ويقصد بمرحلة النّبوّة فترة ظهور الإسلام، وحركة النّبيّ عليه السّلام، ثمّ استمرار الخّطّ النّبويّ بعد وفاة الرّسول مع الخلفاء الرّاشدين الأربعة: أبو بكر وعمر وعثمان وعليّ.

في هذه المرحلة كان الهمّ الأساس للمسلمين هو تثبيت قواعد الدّولة الجديدة، والحفاظ على خطّها الرساليّ، مع وجود حركة فتوحات طرقت أبواب الإمبراطوريتين الفارسيّة والرّومانيّة، وعلى المستوى الثّقافيّ بدأ الفرس يتعرّفون في هذه المرحلة على مبادئ الدّين الجديد، أسلم منهم الّذين كانوا يعيشون بين العرب أو قريبًا منهم، سواء في المدينة أو في اليمن، أو في الأطراف الأخرى للجزيرة العربيّة، وكان لهؤلاء دور كبير في فتح بلاد فارس في عهد الخليفة عمر ابن الخطاب سنة 13 للهجرة، الموافق لسنة 636 م، وفي هذه المرحلة أيضًا اقتربت عاصمة الخلافة من المناخ الثّقافيّ الفارسيّ عندما اعتمد الخليفة عليّ ابن أبي طالب مدينة الكوفة عاصمة له.

المرحلة الثّالثة: وتغطّي العصرين الأمويّ والعبّاسيّ، وبداية العصر العثمانيّ، أي منذ سنة41 هجرية، الموافق لسنة 662م، إلى غاية سنة 905 هجرية، الموافق لسنة 1500م.

عاش العرب والفرس في هذه المرحلة الممتدّة لأكثر من ثمانية قرون تفاعلاً حيويًّا في كلّ المجالات الثّقافيّة والاجتماعيّة والسياسيّة، كما شهدت الإرهاصات الكبرى للتّداخل الثّقافيّ بين الطّرفين، وكان ذلك في بداية المرحلة، خاصّة في القرنين الأوّلين، حيث عصر التّدوين، وبروز بواكير الإنتاج الثّقافيّ والعلميّ، بينما عرفت مرحلة مابين القرنين الثّالث والسّادس التّطورات الأساسيّة لذلك التّداخل، وقمّة ازدهاره ونضجه، في حين يمثّل القرنان السّابع والثامن مرحلة امتداد واستمرار لمعطيات المرحلة الّتي سبقتها.

ويمكننا رصد مجموعة من المقاطع الزّمنيّة الصّغرى داخل هذه المراحل، والّتي تبرز مؤشّرات دقيقة في آليات عملها، وفريدة في نتائجها، وباختصار تمثّل هذه المرحلة ولادة ما عرف في التّاريخ الإنسانيّ بالحضارة الإسلاميّة، والّتي شاركت في بنائها مجموعة من الشّعوب والأعراق والثّقافات.

لم يحكم النّاظم الزّمنيّ عملية التّداخل بين الثّقافتين فحسب، بل كشف لنا أيضًا مجموعة من الخاصيات الّتي ميّزت تلك العمليّة الكبرى، ومن أهمّها:

- خاصية الصّيرورة، فهي عملية تحوّل مستمرّة ومتواصلة في الزّمن.
- خاصية الإبداع، ذلك أنّ الأجيال وجدت في الفضاء الثقافي الجديد فرصًا كبيرةً للإبداع والعطاء.
- خاصية الأنسنة، ونقصد بها أنّ عملية التّداخل ارتبطت بالإنسان أكثر من أيّ شئ آخر، لذلك كان الكسب الثقافي الإسلاميّ إنسانيًّا عالميًّا.

-ابن بطوطة، نموذج النّواظم التّداخلية الثّلاث

تمثل تجربة الرحالة المغربي محمد ابن بطوطة (703-779ه) نموذجا متكاملا لتأثير النواظم الثلاث في عملية التداخل الثقافي العربي الفارسي، اشتهر الرجل بسَيرِهِ بين الضفتين العربية والفارسية، وخلد مشاهداته في كتابه الشهير (تحفة النظار في غرائب الأَمصَار وعجائب الأسفار)، حيث خصص صفحات لعرض وصف دقيق للعمق الفارسي الّذي شاهده وتفاعل معه.

وفي هذا الإطار تحضر مكة المكرمة باعتبارها محورا أساسيا في تجربة ابن بطوطة التداخلية مع بلاد فارس، إذ يلاحظ حضور النواظم الثلاث جنبا إلى جنب في هذه التجربة، خاصة في موسم الحج حين الجمع بين قدسية المكان والزمان والمناسك.

كان الحجّ إلى بيت الله الحرام هو المحفّز الأكبر لحركة الرّجل التّداخليّة، وكان المحور الجغرافيّ الرّابط بين فاس ودمشق ومكّة وبغداد وشيراز وأصفهان وعاءها الجغرافيّ، أمّا النّاظم الزّمنيّ فيمثّل هنا بدوره الحاضن الضّروريّ للتّفاعل مع الطّرف الفارسيّ سواء في موسم الحجّ، أو في ربوع بلاد فارس.

لا يتّسع المجال للوقوف مع مختلف ملاحظات ابن بطوطة التداخلية بين العرب والفرس، لكن سنكتفي هنا ببعضها، خاصة تلك التي سجلها خلال وبعد حجّته الأولى سنة (726هـ)[1]. ومنها ما ورد في اشتراك الفرس والعرب في بعض الاحتفالات الدينية في الحرم المكي، يصور لنا ابن بطوطة تمازج العراقيين والخراسانيين ضمن مشهد توحده المشاعر الدينية، حيث تغيب الحدود العرقية مع حضور رغبات الإحسان والرحمة، يحكي ابن بطوطة: «... وفي هذه الأيام تفتح الكعبة الشريفة في كل يوم للعراقيين والخراسانيين وسواهم ممن يصل مع الركب العراقي، وهم يقيمون بمكة بعد سفر الركبين الشامي والمصري أربعة أيام، فيكثرون فيها الصدقات على المجاورين وغيرهم»[2].

وفي صورة أخرى ينقل ابن بطوطة أجواء خروجه من مكة بعد انتهاء مناسك الحج ضمن ركب كبير يجمع العرب والفرس، وهم يتحركون بشكل جماعي في اتجاه العراق، كتب ابن بطوطة قائلا: «وخرجنا بعد طواف الوداع إلى بطن مر في جمع من العراقيين والخراسانيين والفارسيين والأعاجم، لا يحصى عددهم، تموج بهم الأرض موجا، ويسيرون سير السحاب المتراكم»[3].

وعندما دخل ابن بطوطة بلاد فارس، بدأ بتسجيل ملاحظاته وانطباعاته، ولا يبدو من نصه التداخلي أي نفور تجاه الفرس، كل ما كتبه كان بين الإعجاب والتعجب، أو بعض النقد الواعي لما يعتبره خطأ، ونجح بالفعل في الاندماج داخل البيئة الفارسية التي احتضنته واعتنت به، فنقل الكثير من تفاصيل تلك البيئة، سنكتفي بمقاطع صغيرة يصف فيها المحيط، ومنها ما كتبه عن شيراز قائلا: «.. وهي مدينة أصليّة البناء فسيحة الأرجاء شهيرة الذّكر منيفة القدر، لها البساتين المونقة والأنهار المتدفّقة، والأسواق البديعة والشّوارع الرّفيعة، وهي كثيرة العمارة متقنة المباني، عجيبة التّرتيب، وأهل كلّ صناعة في سوقها لا يخالطهم غيرهم، حسان الصّور نظّاف الملابس، وليس في المشرق بلدة تداني مدينة دمشق في حسن أسواقها وبساتينها وأنهارها وحسن صور ساكنيها إلّا شيراز، وهي في بسيط من الأرض تحفّ فيها البساتين من جميع الجهات، وتشقّها خمسة أنهار»[4].

اعتُمدت رحلة ابن بطوطة لقرون طويلة مصدراً أساسيًّا للعرب عن بلاد فارس، وشكّلت ملاحظاته مرجعًا عالميًّا حول الثّقافة الفارسيّة في القرن الثّامن الهجريّ، وبذلك يمثل نموذجاً تداخليا متكاملاً لصيرورة التّداخل العربيّ- الفارسيّ.

1 . محمّد بن بطوطة، تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار، ص 154.

2 . نفسه، ص 153.

3 . نفسه، ص 154.

4 . نفسه، ص183.

3 . خاتمة:

قام التداخل الثقافي العربي الفارسي على ثلاث نواظم محورية هي الدين والزمن والجغرافيا، حيث تكاملت الأدوار بين هذه النواظم الثلاث لتقود الثقافتين العربية والفارسية نحو انصهار عميق نتجت عنه حضارة إنسانية متشبعة بعناصر الحيوية والإبداع والتّعايش، وكانت تلك الحضارة مقدمة أساسية للنهضة الأوروبية التي استثمرت الكسب الحضاري الذي ساهم في إنتاجه العرب والفرس، ومعهم باقي الشعوب والثقافات المتداخلة، مثل الهنود والأتراك والأفارقة والأمازيغ، وغيرهم.

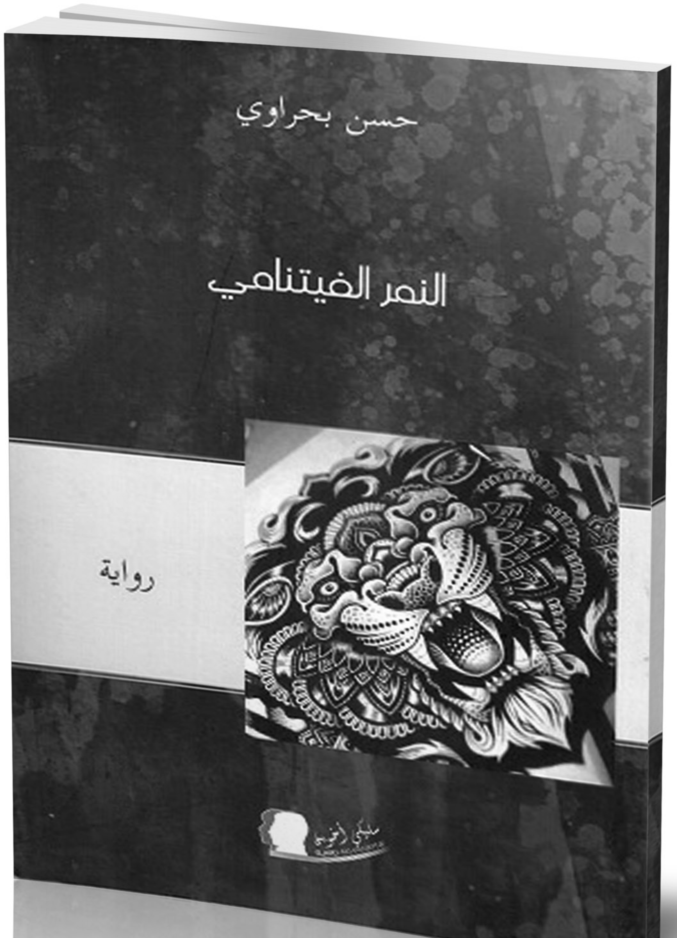
ومن الصعب على الطرفين العربي والفارسي التقارب من خارج دائرة مشتركاتها الثقافية، كما أنهما لن يستطيعا أداء دورهما التداخلي في الساحة الدولية، دون تجاوز أعطاب التاريخ، ومن المرجح أن تشكل النواظم الثلاث: الدين، الزمان، الجغرافيا، يوما ما،أفضل المداخل لانطلاقتهما الحضارية المأمولة.

المصادر والمراجع

- أبو الحسن علي المسعودي، التنبيه والأشراف، وزارة الثقافة السورية، ط1/ 2000.
- أبو العباس البلاذري، فتوح البلدان، تحقيق: عبد الله الطباع وعمر الطباع، مؤسسة المعارف، بيروت، د. ط / 1987.
- أبو محمّد بن قتيبة الدّينوري، المعارف، ، دار إحياء التراث العربيّ، بيروت، ط2/ 1970.
- أحمد سامي سعيد، تاريخ الخليج العربيّ منذ أقدم الأزمنة حتى التحرير العربيّ، د. ط، مطبعة جامعة البصرة/ 1985.
- حسين مؤنس وآخرون، أطلس تاريخ الإسلام، دار الزهراء للإعلام العربيّ، القاهرة، ط1/ 1986.
- سليمان بن الأشعث أبو داود، سنن أبي داود، تحقيق: محمد ناصر الدين الألباني ومشهور آل سلمان، مكتب التربية العربي لدول الخليج، ج2، ط1/ 1989.
- عبد العزيز الدوري، أوراق في التاريخ والحضارة: أوراق في علم التأريخ، مركز دراسات الوحدة العربيّة، بيروت، ط 1/ 2009.
- محمد بن عمر الواقدي، المغازي، تحقيق: مارسدن جونس، عالم الكتب، بيروت، ج 1، د. ط/ 1965.
- محمد بن جرير الطبري، تفسير الطبري، دار ال كتب العلمية، بيروت، ج 10، ط / 2009.
- محمد بن سعد الزهري، الطبقات الكبير، تحقيق: علي محمد عمر ، مكتبة الخانجي، ج4، ط1/ 2001.
- مسلم النيسابوري، صحيح مسلم، دار ابن حزم، بيروت، د. ط/ 2010.
- محمد القرطبي، تفسير القرطبي، تحقيق: سالم البدري، دار الكتب العلمية، بيروت، المجلد 4، ج 8، ط 3/ 2010.
- محمّد بن أحمد المقدسي، أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم، مطبعة ليدن/ 1877.
- محمد مرتضى الزبيدي، تاج العروس، تحقيق عبد المنعم إبراهيم وكريم محمود، دار الكتب العلمية، بيروت، المجلد 13، ج 25، ط 1/ 2007.
- محمّد سهيل طقوس، تاريخ العرب قبل الإسلام، ط1، دار النفائس، بيروت/ 2009.
- محمد بن جرير الطبري، تاريخ الأمم والملوك، ج 2، ط1، دار الكتب العلمية/ 2008.
- محمّد بن بطوطة، تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار، تحقيق درويش الجويدي، المكتبة العصرية، بيروت، ط1/ 2006.
- محمد بن جرير الطبري، تفسير الطبري، دار الكتب العلمية، بيروت، ج 10، ط 5/ 2009.
- ياقوت الحموي، معجم البلدان، دار صادر، بيروت، ج2/ 1955.

ملف العدد:

الشعر المغربي الحديث والمعاصر (1): محطات تاريخية ورؤى شعرية


حسن بحراوي
النمر الفيتنامي
رواية

الحساسية الشعرية الجديدة في راهن الشعر المغربي
أسئلة الذات، أسئلة الآخر وكتابة الأثر

أحمد العمراوي[1]

في إحدى محاضراته حول الشعر، يقول بورخيس: «المرء يقرأ ما يرغب فيه، لكنه لا يكتب ما يرغب فيه، وإنما ما يستطيعه»[2].

من القراءة إلى الكتابة ومن الكتابة إلى القراءة، تتوجه أسئلة متشابكة بين الذات والتجربة، تجربة القراءة وتجربة الكتابة. وفي الشعر تزداد الحساسية لطرح الأسئلة بالقصيدة وفيها، فما الذي يطرحه الشعراء المغاربة المحدثون على ذواتهم أولا؟ وعلى الشعر والقصيدة ثانيا؟ وما تجليات هذا الطرح؟ وما الذي استطاعته القصيدة المغربية الحديثة المنتمية للحساسية الجديدة؟

نشير في البداية إلى توضيح المقصود بالحساسية الجديدة في راهن الشعر المغربي التي سنستعملها في هذه المداخلة. الحساسية الجديدة ترتبط بالشعر الجديد المتجدد الحاسم مع قوالب الماضي على مستوى الفضاء ومعمار النص، وعلى مستوى ما يَحملُه هذا المعمار.

لقد حسم شعر الحساسية الجديدة مع بعض المسلمات التقليدية التي ما زالت حاضرة بشكل ما على المستوى الرسمي، وتلك مفارقة، والتي تشكل المقياس الأول لجودة القصيدة، بل ولتمييز الشعر عن غيره من الأجناس الأخرى، نعني ذلك التعريف المتداول في مدارسنا بشكل من الأشكال والذي هو: الشعر هو الكلام الموزون المقفى.

وإذن، فالحساسية الشعرية الجديدة في المغرب هي تلك المتمثلة في كل جديد مغاير للجاهز الذي قد يكون جاهز الشاعر نفسه. لنكن إجرائيين بعض الشيء ولنقل إذن: إن كل قصيدة تحسم مع يقينها شكلا ومضمونا، وتبعثر الأوراق ولكن بدهشة وتوهج يرتبط بأرض الناس استنادا على أبعد نقطة في خيال اللغة هي كتابة تنتمي للشعر الجديد.

الحساسية الجديدة هي ركوب مغامرة تقف على الهاوية بين ما نسميه شعرا، وما يتعارف عليه

1 . شاعر وناقد مغربي.

2 . خورخي لويس بورخيس، صنعة الشعر، ص 137-138 .

باسم النثر، ولكن حذرين من الخلط الذي يحدث لدى المتلقي، خاصة عبر الأنترنت في المنتديات، فيما يعرف بقصيدة النثر.

تلك مقدمة معروفة ولكنها ضرورية للكشف عن اتجاهنا في هذه الدراسة التي ترمي إلى النبش في سؤال: لماذا يكتب الشاعر هكذا؟ عوض السؤال المتداول: ماذا يريد الشاعر أن يقول؟ للإشارة فقط لقد فصلنا القول في هذا في كتابنا: يقول الشاعر، دراسات في الشعر الحديث[1].

سؤال «لماذا» هذا يرتبط بمحاولة القبض على كيفية تشكل لحظة الوعي الشعري الجديد لدى الشعراء المغاربة المحدثين، ولعل إطلالة سريعة بالعين المجردة من أدوات النقد العلمي المعروفة سيكشف عن هذا السؤال العميق حول الشعر وماهيته وقلقه ارتباطا بالذات، في جل، إن لم نقل في كل قصائد الحساسية الشعرية الجديدة.

القصيدة وأنا الشاعر. الحلم والحرب. الحب والموت. الشعر والجدار. اليومي المعيش والمستقبلي. ثنائيات تشكل مع غيرها هَمَّ الشاعر الحديث بالمغرب. البحث عن أفق في مواجهة الجدار: جدار اللغة، وجدار المعنى، وجدار اليومي والمعيش. تصادمات تدفع بشعراء إلى المزاوجة بين الشعر وهوامشه حتى لا نقول النقد. وتقود آخرين لتجريب مجالات أخرى باللغة الشعرية نفسها كالرواية والقصة مثلا أو حتى التشكيل والتصوير.

الشاعر يبحث عن ذاته الشعرية في زمن يوسم باللاشعر. يجرب، يتجاوز، يقتحم، ويعيد القصيدة إلى بهائها الهائل، نعني النثر. بما يستطيعه لا بما يرغب فيه.

تبتدئ المجموعة الشعرية رصاص الموناليزا لعزيز أزغاي[2] هكذا:

ربي
يدك على فمي

طه عدنان في أكره الحب[3] يفتتح القول بـ:

البراكين تكاد تنفجر في رأسي
حتى أني لم أعد أحتمل الجلوس

فاتحة مرشيد في: آخر الطريق أوله[4] تقول:

في يوميات الحزن بجدة

1 . أحمد العمراوي، يقول الشاعر، دراسات في الشعر الحديث، دار الأمان الرباط، 2007.

2 . عزيز أزغاي، رصاص الموناليزا، ص 10.

3 . طه عدنان، أكره الحب، دار النهضة العربية، ص 9.

4 . فاتحة مرشيد، آخر الطريق أوله، ص 10.

على ضفة البحر الأحمر
يكنس ذيل عباءتي السوداء
بقايا عاصفة رملية.

محمد الشيخي في زهرة الموج[1] يفتح الصفحة الشعرية بـ:
حين أغمض عيني
أرى شعلة الوجد
تومض فوق نبيذ الشوق .

صلاح بوسريف في شرفة يتيمة[2] يقول:
من أي سديم خرجت ناري
وأي ماء هذا الذي ناء ببردي
أو
كاد أن يدس في لساني خرس الأموات .

عبد الرحمن بوعلي في كتاب التحولات والهجرة[3] يقول في نهاية القصيدة الأولى:
كل شيء جميل.. جميل
إلا الطريق الطويل.

مصطفى الشليح في ثم تلقى... على كل أسئلتي شالها[4] يقول:
شجر بلا لغة
تمدد مثل قلبي في الغياب.

اخترنا هذه النماذج عمدا من ضمن 17 مجموعة شعرية الصادرة سنة 2009 والتي قدمت لجائزة وزارة الثقافة ولم يحصل أي منها على صفة شعر، رغم تأكيد أصحابها على ذلك، ولكم أن تقرأوا هذه الدواوين لتلامسوا حرقة السؤال الشعري وجودة المكتوب فيها. ومن جهة أخرى لا يكاد يخلو ديوان من دواوين الشعر المغربي الصادر منذ بداية الألفية الثالثة من هذا الهمّ، نعني سؤال الشعر في ارتباطه بسؤال الوجود. ويزداد الوعي بأهمية هذا السؤال بروزا مع شعراء الحساسية الحديدة. لم يحصل أي ديوان على جائزة المغرب في صنف الشعر وتلك مسألة قد لا تعود للقيمة الفنية أو الجمالية للدواوين بقدر ما تعود لحسابات أخرى ستدفع الجائزة للاحتجاب مرة أخرى سنة 2014،

1 . محمد الشيخي، زهرة الموج، ص 6.
2 . صلاح بوسريف، شرفة يتيمة، ص 12.
3 . عبد الرحمن بوعلي، كتاب التحولات والهجرة، ص 8.
4 . مصطفى الشليح، ثم تلقى...على كل أسئلتي شالها، ص 10.

وقد سال مداد الشعراء حولها مما يدعو لإعادة النظر في طريقة التقييم التي تخضع لمقاييس أخرى من غير مقياس جودة الشعر.

قلق اليد التي توضع على الفم، والبراكين التي تكاد تنفجر في الرأس، والعباءة السوداء التي تكنس بقايا العاصفة الرملية، وشعلة الوجد، والسديم الذي يدس في اللسان خرس الأموات، والطريق الطويل الخالي من الجمال، والشجر الذي لا لغة له، كلها بدايات قصائد، بل حالات يعيشها الشاعر الحديث بحرقة الكتابة ولوعة المكتوب، فهل من المصادفة أن نجد هذا الهم الوجودي في جل إن لم نقل في كل قصائد شعر الحساسية الجديدة بالمغرب؟

ذوات صغيرة في عالم كبير. أسئلة وجود انطلاقا من حالات ترتبط باليومي وأرض الناس. هكذا يقترب الشعر من أصله: الصفاء وإن بغموض ضروري أحيانا. فلم يختار الشاعر هذا المنحى دون غيره؟ وهل حسم فعلا مع المسبقات والنصوص الغائبة ليكتب قصيدته هو؟ تلك أسئلة تحتاج إلى مزيد من الوقت نرجئ أجوبتها إلى ما بعد، ولنعمق أسئلتنا بتلمس عناصر أخرى تساهم في توضيح رؤية الشاعر لشعره ولوجوده نسوق عناصرها المحددة كما يلي:

1. من الشعر ديوان العرب إلى النثر الهائل

علمتنا المدارس وما زالت هذه المقولة المعروفة: الشعر ديوان العرب. نشير إلى المجهود الهائل والمتميز والمتفرد لعمل عبد الفتاح كليطو لإعادة الاعتبار للنثر العربي القديم، ولكن دون أن يخرج عن الشعر والشعرية في كل كتاباته. فالناقد إذا لم يكن نباشا فهو أكاديمي يبسط المساطر ليس إلا.

النثرية التي ستحمل شعريتها في ذاتها هي ما يسعى الشعر الجديد في المغرب لتثبيته. ولكم أن تسألوا أي تلميذ أو طالب عن الشعر والقصيدة ليجيبكم دون عناء بطريقة أو أخرى: الشعر ديوان العرب وهو الكلام الموزون المقفى. وفي المحترفات الكتابية التي نقوم بها منذ الثمانينات كان الجواب بالنسبة لكل مبتدئ في كتابة قصيدة شعرية هو كتابة كلام بشطرين وبقافية، لقد تغير الأمر قليلا في السنوات الأخيرة بحكم الإعلام وللدور الذي قام به شعراء الحساسية الجديدة في المغرب.

على شاعر الحساسية الجديدة مهمة أولى هي الحسم مع مسبقات القول والنقد التي ما زالت مدارس ومنابر تكرسها اليوم، خاصة مع انتشار المواقع الإلكترونية والمنتديات.

لقد صنفت قصائد معاصرة، أَعتبرُها جيدة، ضمن خانة أقبح ما كتب في الشعر المغربي رغم كونها ترجمت ودرست وحللت من طرف باحثين لا أعرف بعضهم . حدث ذلك وأنا أبحث في الشيخ غوغل عن الشعر المغربي. السؤال الذي تبادر لذهني انطلاقا مما كتب هو: هل يُفهم الجهد الكبير الذي نقوم به نحن الشعراء من أجل خلخلة الجاهز والذي هو من مهمات الشعر؟ فقد لا يهم المعنى كثيرا، وقد لا يهم الشعر أحيانا ولا الجمال ولا القبح في القصيدة، فالمتلقي متعدد

كتعدد الحساسيات الشعرية في المغرب، وما يهم أكثر هو خلخلة الجاهز في الذهن وفي الواقع وفي الافتراض.

المدارس تعلمنا الانضباط للشكل على كل المستويات، ووحده الشاعر من يخرق القاعدة تربويا وفكريا، هو يعمق السؤال، ويخوض في التجريب ليشكل دائرة الشعراء المفقودين، وكلنا يذكر الشريط الجيد Le cercle des poètes perdus، والدور الهائل فيه للمثل الأمريكي روبين ويليامس.

الكتابة الجديدة مرفوضة لدى عامة الناس، وهذا أمر طبيعي في البداية، حدث ذلك منذ أبي العتاهية والحلاج، منذ بودلير وأبولينر، حدث مع الشاعر المتمرد الأمريكي شارل بوكوفسكي. أدونيس ما زال مرفوضا لدى أغلب المؤسسات الرسمية. ما زال من يرفض تسمية قصيدة النثر ويستهجنها، ولذا يذهب الشاعر الحديث بعيدا في شعره، وقد تزداد الهوة بينه وبين المتلقي التقليدي الذي صنعه عمود القصيدة التقليدية، وثبّته نزار قباني وكل مدارس الإيقاع الغنائي، وكرسته مؤسسة المدرسة كشكل واحد لتلقي الشعر.

النثر الهائل هو سمة كبيرة للحساسيات الشعرية الجديدة في المغرب. ولنتجاوز الأمثلة فهي كثيرة في الشعر المغربي، والتي سندرج بعضها حين يسمح الوقت بذلك.

2 . كيف تتطور القصيدة داخليا؟

دون الرجوع للفرق بين القصيدة والشعر، وهل الشعر جمع للقصائد. سنحتفظ بلفظ القصيدة الحديثة التي تحددها العين القارئة في الوقفات والأسطر الشعرية غير المتكافئة الطول والقصر، ونخوض في تأملنا هذا. القصيدة/ المتن/ النص بالمفهوم الحديث، فقد «ظلت القصيدة، باعتبارها النموذج والأصل، الذي بنت عليه الرؤية النقدية البيانية عند العرب تصورها لمفهوم الشعر، تحظى بأهمية خاصة في فهم الشعر، وتحديد معناه. فكل ما يتحدد به الشعر، يعود في أصله إلى القصيدة، كنموذج تام ومغلق»[1] كما يقول صلاح بوسريف.

في مقدمته لديوان الشعر العربي الجديد: بلاد المغرب العربي يقول محمد عُضيمة «لا أحب القصائد الطويلة، أو بالأحرى أتعب من الكلام الكثير داخل عمل شعري ثم أراني أقول وأنا أقرأ: لماذا كل هذه اللغة؟ لماذا كل هذا التمهيد للوصول إلى هذا الخبر أو ذاك؟»[2]. القصر والإيجاز، تلك سمة للقصيدة الجديدة نجدها لدى بعض الشعراء المغاربة مثل: محمد الصالحي، سعد سرحان، رشيد وحتي، عزيز أزغاي، نجيب خداري وسامح درويش وغيرهم، ونجد القصيدة المتوسطة

1 . صلاح بوسريف، الكتابي والشفاهي في الشعر العربي المعاصر، ص 43، وقد فصل بوسريف الحديث في كتابه هذا وفي غيره الفرق بين القصيدة والشعر. ككتابه نداء الشعر الصادر عن دار الثقافة، 2009.

2 . محمد عُضيمة، ديوان الشعر العربي الجديد، بلاد المغرب العربي، ص 23.

لدى الأغلبية، وقلة منهم ما زال يزاوج بين المطولات والشذرات مثل محمد السرغيني، وفاتحة مرشيد، وياسين عدنان، وأحمد العمراوي، ولكن، هل نعتبر هذه مسلمات لتحديد الشعر الجديد؟ يقول محمد عضيمة في المقدمة نفسها «لا بد لهذه اللقطات الشعرية، لهذه الإيماءات الشعرية أن تكون منارات في الطريق إلى التخلص من العقل الشعري التوحيدي، الذهني، الديني، التجريدي، الموزون فيه والمنثور...[1].

عندما قرأت هذه المقدمة ولمرات متعددة أصبت ببعض التعب وببعض التشويش، قلت هل يمكن اعتبار هذا التحديد مسلمة من مسلمات الشعر الجديد؟ ليس بالضرورة الجزم بذلك، فشعر الشذرة وشعر النهر يأتي حسب حالات ومزاج الكتابة التي لا يكون الشاعر مخيرا فيها في البداية، ما دامت الكلمة الأولى من الله، والبقية للشاعر. فالكلمات -كما يقول بورخيس- هي في نهاية المطاف رموز لذكريات مشتركة ... لذلك فإننا نستطيع التلميح فقط، يمكننا محاولة جعل القارئ يتخيل فقط، وإذا كان القارئ متيقظا كفاية يمكن أن يكفيه تلميحنا البسيط»[2]. كيف يتم التلميح إذن؟ بالطول أم بالقصر؟ ففي قصيدة متوسطة قد يعمد شاعر إلى تكرار كلمة بعينها مثل: عبد الدين حمروش، وطه عدنان، وياسين عدنان ومحمد الصالحي، وقد يلجأ آخرون للطول ولكن بالتقطيع وبهندسة الفراغ في النص، نمثل لذلك بمحمد بنطلحة ورشيد المومني.

3. وفاة الرومانسية

قد يكون الوعي الزائد بالذات لدى شعراء الحساسية الجديدة أمرا مشوشا في الظاهر، إذ أنهم حين يكتبون لا يفكرون كثيرا في القارئ، لأنه شخصية متخيلة. وبمعنى ما فإن شعر الحساسية الجديدة يحسم مع ما يعرف بالغنائية. ودون الدخول في التفاصيل التي خصص لها محمد بنيس[3] حيزا هاما في بحثه الرائد حول الشعر المغربي المعاصر، وفي النقاشات التي تلته، فإننا نشير إلى الغنائية المرتبطة بالخارج لا بالداخل، بالجمال الخارجي للأشياء والحلم بعودة النموذج الشعري القديم للواجهة.

شعراء الحساسية الجديدة يودون الحسم مع الرومانسية التي مثلها وما زال الشاعر نزار قباني ومدرسته. هي مدرسة شكلت الوعي الشعري لدى عامة الناس انطلاقا من الغناء، تماما كما شكل شعر محمود درويش وصوته الأذن العربية موسيقيا، وكما يشكل الوعي العربي إيديولوجيا الشاعر أحمد مطر. ولنا عودة في مناسبة أخرى لتفصيل القول في تشكل الأذن العربية من خلال هؤلاء

1 . نفسه، ص 26.

2 . بورخيس نفسه، ص .158

3 . محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، دار توبقال للنشر، الطبعة 3/ 2014.

الشعراء الثلاثة، في مقارنة بينها وبين تأثير مدرسة كل من أنسي الحاج، ومحمد الماغوط، ووديع سعادة وبول شاوول.

شاعر الحساسية الجديدة يواجَه من طرف القراء بمختلف أنواعهم، ومن طرف النقاد، ومن طرف الشعراء أنفسهم بما يعرف بالرواد وأتباعهم، يواجهون بهذا النموذج الجاهز، ولكم أن تسألوا أي قارئ للشعر في المغرب مثلا عن أسماء شعراء محدثين، لن تجدوا من الأجوبة سوى نزار ودرويش وفي بعض الحالات محمد الحلوي، لن تجدوا أدونيس ولن تعثروا على أي أثر لشاعر من شعراء الحساسية الجديدة في المغرب، وتلك حروب أخرى يخوضها الشاعر الحديث بسخرية وتهكم ولكن بتوهج شعري بهي.

يكاد شعر الحساسية الجديدة في المغرب يحسم مع الرومانسية. وعلى سبيل المثال لا الحصر يقول طه عدنان في أكره الحب[1]:

لا أحب الرثاء
لأنه محض مجاملات متأخرة
وملاطفات
نلوكها بعد فوات الأوان
وأكره المديح
لأنه كذب فصيح .

جمال بودومة في: الديناصورات تشتم ستيفن سبيلبرغ[2]

مهلا
أيها الرجال الزرق
ذوو المعاطف المشتعلة
لا توقظوا أشجار الصفصاف...
إنها ثرثارة.

عزيز الحاكم في عطر الذاكرة[3] يقول:

لو يسقط الجسد الرابض قرب أنفي
فوق هذه المرآة الكريهة
قبل أن أدفن وتد الحكمة.

وتلك حروب أخرى على الشاعر أن يخوضها بلغة حديثة أصبحت تخيف القدماء والمحدثين معا.

1 . طه عدنان، المرجع السابق، ص 111.

2 . جمال بودومة، الديناصورات تشتم ستيفن سبيلبرغ، ص 11.

3 . عزيز الحاكم، عطر الذاكرة، ما بعد الحداثة، ص 44.

4 . من المسلم به إلى التشكيك في كل شيء

يقول محمد عضيمة[1] في مقدمته لديوان الشعر الحديث: «لابد لهذه اللقطات الشعرية، لهذه الإيماءات الشعرية أن تكون منارات في الطريق إلى الشعر الجديد، منارات في الطريق إلى التخلص من العقل الشعري التوحيدي، الذهني، الديني، التجريدي، الموزون فيه والمنثور...». ويقول محمد العباس[2]: «والمسألة الذوقية ليست طردا بين الشاعر والناقد لإعادة بناء الظاهرة الشعرية وتشكيل مداراتها بأمزجة متباينة أو متشاكلة، وإنما التحاما بين وعي متجاوز، وإحساس فائض وضائق بصرامة القوالب»[3].

الشعر ضد اليقين والمسلم به، نفي بصيغة أخرى ضد الاستسلام والجاهز. الشكل الجاهز والمضمون الجاهز وما يطلق عليهما بالجدلية. كل شاعر في الحساسية الجديدة يسعى لإضفاء صبغة ذاتية خاصة على مولوده، نعني قبره الشعري أي ديوانه. لا تتشابه المجموعات الصادرة مؤخرا لشعراء الحداثة إلا في هذا الألم الخافت المرتبط بالشعر. ألمٌ لا يعني الحزن بالضرورة، ما دامت السخرية الوجودية قاسم مشترك بين أغلب المجموعات. «فكيف لنا أن ننتمي إلى ثقافة لا تعلم غير التهجم والكآبة، وغير انتظار الموت من أجل حساب عسير أو يسير أو ...[4].

محمد بوجبيري يقول في لن أوبخ أخطائي[5]:

لا تكفي هذه العين

فاض بالذي لا أهوى المكان.

ألمٌ يتكرر بسبب الشعر والذات والآخر الذي لا يكاد يسمع، وكأن على الشاعر الحديث أن يخوض هذه الحروب الخفية والظاهرة انطلاقا من ذاته بسخرية وتهكم، وخوض في كل المحظورات بنثرية قوية أحيانا ولنمثل لذلك بهذا النص للشاعر عبد الإله الصالحي[6].

يقول في قصيدة الحب عام 2003 المنشور ضمن المجموعة الشعرية «كلما لمست شيئا كسرته»:

أحب دوروتي

لكن دوروتي تحب كريستوف الذي لا يبادلها الحب

---

1 . محمد عضيمة، المرجع السابق، ص 26.

2 . محمد العباس، ضد الذاكرة، شعرية قصيدة النثر، ص 111.

3 . نفسه، ص 58.

4 . محمد عضيمة، نفسه، ص 29.

5 . محمد بوجبيري، لن أوبخ أخطائي، ص 43.

6 . عبد الإله الصالحي، كلما لمست شيئا كسرته، ص 15.

أحب كلير
لكن كلير تعيش مع جوليان وغير مستعدة بتاتا لهجره
دوروتي تقتسم فراشي من وقت لآخر نكاية بكريستوف
مطبقة نظرية غامضة في الحب
عندما تضجر كلير من زوجها تضرب لي موعدا
في مقهى ما في حي مشبوه
نتبادل العض كالمجانين في أقرب فندق
وكلما نظرت إليها بولع مبالغ فيه
تنفعل
أقضي أيامي
كعبد مجند
في حرب عصابات مآلها الفشل
ساعة في الهاتف مع دوروتي
جولة ليلية عبر نهر السين متأبطا ذراع كلير
اللحم بدل العاطفة
راية القناعة
جنس قاحل تضيئه تكنولوجيا متطورة
أحيانا أشعر بالضآلة تعتصرني وأنا أحدث صديقتي فاطمة عن مآسي الصغيرة، متجاهلا أنها تحبني بصمت».

لنا أن نذكر بسؤالنا لماذا يكتب الشاعر هكذا؟ السخرية من الحال والمآل، من اليومي والمعيش، إنه تكسير الوهم بطريقة خاصة. اليومي والسير على أرض الناس بلغة الناس دون بلاغة تجرح المعنى على حد تعبير الشاعر محمود درويش الذي قال إن البلاغة تجرح المعنى وتمدح جرحه[1] .

يعري الشاعر ذاته أولا بلا حدود أخلاقية قبل أن يبحث عن الحكمة، والشاعر عبد الإله الصالحي[2] نفسه يصرح في مقطع آخر:

أتمنى ألا تشبهني قصائدي أبدا
فأنا رجل عصبي لا صبر له

1 . يقول محمود درويش في قصيدته لمدح زهر اللوز أو أكثر: سيخطفني الكلام إلى أحابيل البلاغة/ والبلاغة تجرح المعنى وتمدح جرحه، / كمذكر يملي على الأنثى مشاعرها. كزهر اللوز أو أبعد، ص 47.

2 . عبد الإله الصالحي، نفسه، ص 24.

بطني متهدل
وأسناني الأمامية شديدة الصفرة
كما أنني نذل
وتنقصني الكرامة.

قد نجد السخرية أيضا لدى شعراء آخرين من شعراء الحساسية الجديدة مثل قول نزار كربوط في: سقف من الفراشات[1]:

غياب الشاعر أمره سهل جدا
لا يحتاج إلا لقلم رصاص
ومسدس 14 مليمتر .
أو قوله[2]:
في بعض الأحيان يخيفني ظل رأسي،
تحت الضوء الأحمر تظهر أذناي ويختفي وجهي.

محمد العمراوي الشاعر المهاجر والمقيم بفرنسا يقول في: النافذة. الأحد وأيام أخرى[3]:

خرجت من البيت ببقعة المداد فوق حذائي الجديد وصلت إلى قاعة يملؤها صمت هادر ورؤوس منحنية. وأنا جالس أمام ورقة بيضاء فوق طاولة مخدوشة بالأسماء والتواريخ والقلوب والنبال وعلامات أخرى، حاولت

القفز على حلم غريب
فسقطت في الامتحان»

قد نجد طعم الغربة الساخر لدى الشاعر محمد ميلود غرافي المقيم هو أيضا بفرنسا، يقول في قصيدة: في قصر الإمبراطورية:

لم يصدقني القولَ صديقي النمساوي. فأنا أخرج هذي اللحظة من قصر الإمبراطورية. لم أشهد معركة في الداخل. لم أر صورة تركي مقطوع الرأس ولا معجزة. بل صف أوان وملاعق فاخرة أكثرها فضي أو من ذهب وصحونا ومناديل وأغطية وسريرا أعزل. لكني مبتهج. فأنا حدقت كثيرا في حوض المرحاض الشخصي لسيسي وعلمت بأن أميرة قصر الإمبراطورية كانت تذهب مثلي للمرحاض وإن أكلت

1 . نزار كربوط: سقف من الفراشات، ص 16.
2 . نفسه، ص 40.
3 . محمد العمراوي، النافذة، الأحد وأيام أخرى، ص 25.

بملاعق
من ذهب»[1].

وسيبدو التشكيك عوض اليقين والعبثية المستفزة لدى شعراء كبار من مثل الشاعر الرائد محمد السرغيني في ديوانه تحت الأنقاض فوق الأنقاض يقول: «الموت فاكهة تؤجل تاريخ فسادها. الموت مزاح ليلي أدى إليه بلاغ كاذب»[2]. ويقول في قصيدة: أعتاب «اليوتوبيات»: (الإقامة تحت الأنقاض أولى محاولات الهرب من «اليوتوبيات»)[3]. ويكاد المجمع الشعري للسرغيني كله يسير في هذا الاتجاه.

ونجد ذلك أيضا لدى محمد بنطلحة[4] في أخسر السماء وأربح الأرض:

عادة، في الليل، صقور كثيرة تهجم علي.
في الليل،
حين أنسى اسمي
وحين أثقب زورقا من بخار،
ثم أركب فيه،
أكون في عداد القراصنة.

وتأملنا لعنوان الديوان «أخسر السماء وأربح الأرض» يُظهر وكأنه بمثابة استجابة بشكل غير مباشر لدعوة الحداثة الشعرية التي خطّها بيان محمد عُظيمة حينَ قال: «عندما تأخذ المخيلة –كاميرا الشاعر التوحيدي الواحدة– بتصوير الأرض تصويرا بشعا، وتقديمها على أساس أنها المكان الوحيد للآلام والعذابات والأحزان والتعاسات والمتاهات، وعلى أساس أن الغيب هو الخلاص وهو النقيض، فذلك كله بفعل من العقل التوحيدي والثقافة الميتافيزيقية»[5]. وهي رؤية متتابعة منذ «بعكس الماء» و«قليلا أكثر» لمحمد بنطلحة نفسه.

محمد بنيس يكاد يحسم مع المسلمات في «هذا الأزرق»[6] حين يقول:

لأنه الأزرق يكون ولا يكونْ
لأنه الأزرق

1 . محمد ميلود غرافي، أمضغها علكا أسود، ص 26.
2 . محمد السرغيني، تحت الأنقاض فوق الأنقاض، ص 5.
3 . نفسه، ص 12 .
4 . محمد بنطلحة، أخسر السماء وأربح الأرض، ص 11.
5 . محمد عُضيمة، المرجع السابق، ص 1-18
6 . محمد بنيس، هذا الأزرق، دار توبقال، ص 37.

لأنه التقاطع المحض
أقذف كتلة جسدي كاملة
في احتمال ألا أعود
من توحدي معهُ
ذلك ما أسرّت لي به نفس
لحظة
انتباه الحواس
إلى ما ينشأ خارج الشك واليقين»

بلاغة الغموض. التفكيك والانزياح. الدهشة. الغرابة. التشويش على ذهن المتلقي الكسلان. تلك تيمات تجمع شعراء الحساسية الشعرية في المغرب شكلا وإيقاعا ومضمونا. فما الذي تنفرد به هذه التجارب عن غيرها.

5. الانفراد بدل الجمع: مفرد بصيغة الجمع

الشعر هو «مفرد بصيغة الجمع» كما عبر عن ذلك الشاعر الرائد المتجدد أدونيس، فما الذي استطاعه الشعراء المغاربة في باب الانفراد؟ الانفراد هو امتلاك الذات الكاتبة لأدواتها بعيدا عن نسخ تجارب أخرى غربية كانت أم شرقية أو حتى مغربية. التناص أمر لا مفر منه والانحياز إلى مدرسة كبيرة كمدرسة محمود درويش أو أدونيس أو الماغوط أو أنسي الحاج أو وديع سعادة أمر ضروري قد تقتضيه المحاكاة، إلا أن نسخ التجربة بشكل فج قد أثّر على المشهد برمته. حصل ذلك في تقليد بعض الأصوات الشعرية المغربية والمشرقية لتمرد الشاعر الأمريكي شارل بوكوفسكي، أو لاتباع نهج أدونيس في الاقتداء بصوفيته الخاصة، أو بنزار قباني في غنائياته، أو بتبني الصوت الدرويشي إيقاعيا. الانفراد هو امتلاك الشاعر لعالم يخصه ويصعب إدراجه لغير هذا العالم الخاص به. وخير مثال لذلك أصوات الشعراء: محمد السرغيني المهووس بالغرائبي الفلسفي والأسطوري، وصوت محمد بنطلحة الموغل في الخيال بكل أشكاله، وصوت محمد بنيس منذ ديوانه نبيذ، مرورا بسبعة طيورا، إلى ديوانه: هذا الأزرق. وكذا تجريب محمد بلبداوي المتميز. أو الانحياز إلى الشذرات النهرية عند عبد الكريم الطبال وما إلى ذلك، دون أن نغفل تميز عوالم الصوت النسائي لكل من مليكة العاصمي ووداد بنموسى وغيرهما...

الانفراد يتأتى من التجربة وامتلاك الرؤية الواضحة التي قد تصل إلى حد المزاوجة بين كتابة القصيدة والتنظير لها بهوامش ضرورية كما هو الشأن لدى الشعراء: صلاح بوسريف، وحسن نجمي، ومحمد الصالحي ، ونبيل منصر، ومصطفى الشليح، وعبد اللطيف الوراري، ومحمد بودويك، وعبد السلام الموساوي، وأحمد زنيبر، وأحمد العمراوي ... وغيرهم. وكأن الشاعر هنا

يسعى لإسماع صوته بكل الوسائل. هذا دون أن ننسى الشعراء الذين انحازوا مؤخرا لجنس الرواية للتعبير عن الذات والعالم، كفاتحة مرشيد، ومحمود عبد الغني، وعائشة البصري، وحسن نجمي ومحمد الأشعري وغيرهم.

وبعيدا عن تصنيف المجايلة المرتبطة بالسير الكرونولوجي التاريخي، نشير إلى هذا الخلط الذي أصبح عليه المشهد الشعري الراهن، خلط نتيجة التأثير الواضح للتكنولوجيا الحديثة وخاصة الأنترنت من خلال شبكات التواصل الاجتماعي كالفيسبوك وما شابه. قد يصعب التمييز بين رث الشعر وجيده، وقد يصعب الحصول على عالم شعري متميز من خلال هذه الوسائط، فكل سيزعم أنه شاعر وسيخلق فضاءه ومعجبيه بطريقته الخاصة. لقد أصبح ما يطلق عليه قصيدة نثر أمرا سهل المركب عبر الفضاء الأزرق. اختلاط بين الأصوات لا نكاد نميز فيها بين الشعر واللاشعر.

الشعر معرفة وثقافة وصنعة قبل أن يكون تركيبا لغويا. إنه حفر في الذات بأدوات مختلفة لا تكفي فيه التلقائية والعفوية، هو متوجه بطبيعته للنخبة ولنخبة النخبة التي ستؤثر على الآخرين بطرق جد معقدة. وحتى القصيدة الزجلية نفسها لا يمكنها تحقيق الجماهيرية لطبيعة اللغة الشعرية لديها إلا إذا ارتبطت بالغناء والمسرح كما هو حال الظاهرة الغيوانية، والتي قد نطرب لموسيقاها أكثر من اهتمامنا بكلام الغيوان.

لقد ظهر بعض التميز في بداية الألفية الثالثة حين ظهرت موجة القصيدة الرقمية، إلا أنها بقيت محصورة فقط في المزج بين الصوت والصورة والمؤثرات المرتبطة بهما، باستثناء العمل الذي قام به الشاعر منعم الأزرق في منتدى وموقع ميدوزا الذي كان يشرف عليه الأستاذ محمد أسليم. وقد يحتاج النقد لبعض الوقت لِلَمّ شتات هذا التبعثر الشعري الصادم، لطغيان هذه الوسائط على المشهد كله، بينما أدوات الناقد ما زالت تقليدية في تناولها للنص الشعري الورقي المكتوب. فكيف سنسعى للتميز في هذا الزمن الرقمي المتسارع؟

6. الصنعة والخيال

عالم الخيال هو ملجأ الشاعر وملاذه الضروري. وهو ملجأ كل شاعرية مشكلة لكل جنس أدبي. بالخيال يتغذى الشاعر وإليه سعيا يسعى. يقول باشلار: يمكننا، إذ نعبر عن أفكارنا فلسفيا في الحال، أن نميز نمطين من الخيال، خيال يولد العلة الصورية، وخيال يولد العلة المادية، أو، باختصار شديد، «الخيال الصوري» و«الخيال المادي»[1]. تتزاحم الصور في ذهن الشاعر في مرحلة أولى، فتخلق أثرا أولا هو ما سيعجن لغة الشاعر ليحولها إلى عالم خاص: أحاسيس وتصورات

1 . Gaston Bachelard; L’Eau et Les rêves; Essai sur l’imagination de la matière: livre de poche; 2003.

ورؤى هي ما سيؤثث عالم القصيدة. عين، فذهن، فصورة، فتصور، فلغة، فتشكل معنى. فأي معنى؟ وبأية طريقة سيتم ذلك؟

ويمكننا تمثيل ذلك بالخطاطة التالية:

المتلقي (الشاعر) ← العين ← الذهن ← تشكل الصورة ← تشكل المعنى الأول المشترك ← تشكل المعنى الخاص(الأثر)

ويقابلها بالنسبة للخيال المادي ما يلي:

الصورة ← الرؤية ← الرؤيا (تشكل الخيال) ← اللغة← الملقي ← المتلقي ← العين ← الذهن← التصور ← الأثر.

إن الرابط بين الملقي والمتلقي هنا هو الخيال وتصارع الأفكار ذهنيا ولكن بطريقة مختلفة تلعب فيها الذاتان: ذات المبدع الأول (الشاعر)، وذات المبدع الثاني (المتلقي) دورا هاما في خلق الأثر الذي سيتطور بالقارئ بمختلف أنواعه.

أليس هذا ما أطلق عليه باشلار لفظ الخيال المادي؟ من الأثر المادي إلى الخيال إلى أثر آخر سيخرج ملفوظا أو مكتوبا أو مرئيا على الورق أو على الآلة، هكذا يخلق الشاعر عالمه الذي سيصير عالما لنا. هذا الخيال سيرتبط بالصورة والتصور كما هو الشأن لدى جان بول سارتر مثلا: «فمن النظرة الأولى للتأمل، فإننا سنلاحظ لحد الآن أننا نرتكب خطأين مزدوجين. الصورة كانت في الوعي، ومادية الصورة كانت في الصورة»[1].

ولنمثل لما سبق بنماذج من الشعر المغربي:

1.6. محمد بنطلحة في «قليلا أكثر»

رغم ما يبدو من غموض مقصود في عالم الشاعر محمد بنطلحة فإنه من غير عناء يمكن مقاربة هذا العالم بطريقة خاصة، بما أن الشاعر يقصد ذلك قصدا، فهو يحثّ الذهن والفكر على الغوص في المعنى الخاص لا المعنى المتعارف والمتداول. إنه شعر يأتي انطلاقا من أثر سيسكن ذات الشاعر ولا يفارقها أبدا إلا بالخلاص الشعري، نعني خروج القصيدة للوجود.

في قصيدة لهذا أتأتئ[2] يبتدئ نص محمد بنطلحة هكذا:

1 . Jean-Paul Sartre, L’imaginaire. p 14.

2 . محمد بنطلحة، قليلا أكثر، ص 38.

الجبال
والسفن
حينما عطستُ ارتطم بعضها ببعض
اختفت من الأفق
اختفت كلها
اختفت تماما.

ثم ينهي الشاعر كلامه بالمقطع التالي:

آنذاك رأيتها
رأيت الجبال
والسفن
رأيتها لماما
بعضها أعلاه
وبعضها بالحجم الطبيعي[1].

كيف يمكننا لَمّ شتات هذا الكلام؟ كيف علينا كتابة الفراغات المقصودة فيه؟ سنلجأ إلى التأويل من خلال رصد الأثر الأول الذي يخلخل ذات الشاعر ويمكن من حدوث القصيدة. لعل فعل عطستُ هو مفتاح الدخول لهذا العالم الغرائبي. أتصور أن التأتأة، وهو سؤال الذات وسؤال الوجود أيضا، أتى نتيجة عطسة قوية ألمت بالشاعر حقيقة أو تخيلا، حلما أو واقعا، ما دام الخيال المادي هو ما سينتج القصيدة. أثناء العطسة يتوقف قلب الإنسان عن الخفقان. وفي خروج القصيدة أيضا. لحظة بَيْنيّة يصورها محمد بنطلحة بكل التفاصيل، وكأن القصيدة في مخبئها تحتاج إلى هذا المهيِج الذي قد يكون صورة مادية ستتحول إلى خيال، صورة كبيرة، أو مجرد عطسة تؤثث الفضاء وتُحدث التحول. وهكذا يخلق الأثر الخارجي أثرا آخر للشاعر سيتحول إلى آثار للمتلقي، وسيخلّفَ لديه أثرا خاصا به، وتلك من خصوصيات الكتابة الجديدة. كل العالم المادي سيتحول من خلال اللغة الخاصة لدى الشاعر إلى تخيل حول الواقع والذات. وتلك أسئلة الذات في ارتباطاتها بأسئلة الوجود التي ستكون قليلا أكثر فأكثر. أثر، فصورة، فذهن، فتلقي، وإعادة تركيب للعالم. أليس هذا ما يقوم به الشعر. الشعر وحده من دون الأجناس الفنية الأخرى؟

2.6. محمد بنيس في هذا الأزرق

يواصل الشاعر محمد بنيس رحلته الشعرية بإصدار «المجمع الشعري» الواحد L’œuvre منذ

1 . نفسه، ص 40.

نبيذ (225 صفحة)، وسبعة طيور (190 صفحة) إلى هذا الأزرق (في حوالي 300 صفحة) من القطع الكبير. هذا الأزرق متن شعري متكامل حول الألوان ودلالاتها قديما وحديثا. ألوان مفعمة بأسئلة الذات والوجود. كيف نشأت هذه الرحلة ؟ إنه الأثر. في بداية الديوان الأزرق يتقدم كلام الشاعر هكذا: على صفحة كاملة عنوان هو أثر (ص: 8).

يأتي بعدها النص المدخل المؤسس للخيال المادي:

لم أعد أذكر متى جاءني الأزرق
وتحت شجرة الصمت ظل يتهدل
لكن بذلة ذلك العامل وهو في الصباح الباكر يركب
دراجته كانت الأثرَ
انحدرت
مثل شعلة
بغير علم مني ولا إرادة
إلى
أسفل النظر
زرقة
بكل غموضها امتدت
في حدقة العينين»[1].

من غير عناء سيظهر ما ذهبنا إليه سابقا: رؤية بالعين المجردة هي ما سيشكل الخيال المادي الذي سيخلق الأثر وهو المجمع/ المتن: «هذا الأزرق». الكلمة الأولى من الله وما تبقى فمن الشاعر، وهذا الأزرق المنساب والمرصع بالمقروء والمخبأ في ثنايا الذات سيخرج مخلفا أثرا على أثر.

ولن تسلم أية قصيدة شعرية يضبط صاحبها عالمه الشعري من هذا، بمعنى أن اللغة الشعرية من خلال الخيال المادي لن تكون سوى نتيجة لهذا الخيال المادي الهائل الذي سيتحول إلى عالم خاص من الصور والتمثلات الصورية التي سيبقى أثرها واضحا لدى المتلقي.

قد نعجز أحيانا عن ملامسة قصائد معينة أو عوالم خاصة لشعراء محددين، والسبب في ذلك يعود لما أسميناه سابقا بشعر الكلمات المتقاطعة[2].

1 . محمد بنيس، هذا الأزرق، ص 9-10 .

2 . انظر في هذا كتابنا: الشاعر وظله.

و«إذا كان النظر يراكم الصور كما يراكم القلب الانفعالات»[1]، فإن خروجه ماديا كنص يُبصَر ويُقرَأ ويُحَس هو ما يحقق اللذة للمتلقي. لذة بدونها لن يكون للأدب نفسه معنى، أو هو لذة النص كما يقول رولان بارت: «نص اللذة: إنه ذلك الذي يرضي، يفعم، يغبط، ذلك الذي يأتي من صلب الثقافة، ولا يقطع صلته بها – هذا النص مرتبط بممارسة مريحة للقراءة»[2].

7 . هندسة الفراغ

كيف يرتب الشاعر فضاءه البصري؟ وهل يقصد لذلك قصدا أم يترك للناشر حرية التصرف في متنه الشعري؟ من غير عناء سيظهر اعتناء الشاعر المغربي الورقي –وهو ما نشتغل عليه الآن– بمنتوجه من لوحة الغلاف إلى تنظيم الأسطر. قد نرجئ الحديث عن التأثيرات التي تحدثها الوسائط الحديثة شبكيا إلى دراسة لاحقة بما أنها «وجه جديد لكتابة لا ريب أنها محدثة انعطافا إلى تجريب قرائي تحضر فيه أبعاد تقنية أخرى تتخطى لعبة السواد والبياض التي نظر بها إلى الكتابة الشعرية بما في ذلك التوزيعات الهندسية للحرف في فضاء ورقي بما يوحي بتداخل الصوت والعين، وبما دعي أثر التشكيل في معمارية النص الشعري»[3]، كما لاحظ مصطفى الشليح في إحدى دراساته.

سنكتفي بناء على هذا الرأي على بعض الملاحظات المرتبطة بالذكاء البصري والمكاني الخاص بهندسة الفراغ:

- يلجأ بعض الشعراء إلى تشكيل قصائدهم شكلا تاما لتثبيت المقروء بشكل لا يفسح المجال لتأويل خاطئ، أو للتزين للتأكيد أهمية الذكاء البصري في هذا المجال. من الأمثلة على ذلك محمد بنطلحة في «أخسر السماء وأربح الأرض»، وصلاح بوسريف في «غيمة يتيمة» وعبد اللطيف الوراري في «لماذا أشهدت علي وغد السحاب»[4]، ورشيد المومني في «هكذا سدى»[5] وعائشة البصري في السابحات في العطش[6]، وهي تختار الشكل باعتماد المدرسة الألسنية التي لا تشكل كل ما أتى قبل المد. الأمر نفسه نجده لدى أمل الأخضر في «أشبه بي»([7]).
- عكس ذلك نرى بعض الشعراء لا يعيرون اهتماما للشكل نهائيا من ذلك يونس الحيول في

1 . غاستون باشلار، الماء والأحلام: دراسة عن الخيال والمادة، ص 73.

2 . رولان بارت، لذة النص، ص 22.

3 . صطفى الشليح، ذلك الشاعر/ الناقد، (مقالة) مجلة المناهل، وزارة الثقافة المغربية، العدد: 95/ 96، 2013، ص 16-17.

4 . عبد اللطيف الوراري، لماذا أشهدت علي وغد السحاب، دار أبي رقراق، 2005.

5 . رشيد المومني، هكذا سدى، أنفو-برانت، فاس، 2007.

6 . عائشة البصري، السابحات في العطش، منشورات بيت الشعر بالمغرب، 2014.

7 . أمل الأخضر، أشبه بي، دار التوحيدي، 2012.

«ترويض الندم»[1]، وطه عدنان في «أكره الحب»، ومحمد العمراوي «في النافذة. الأحد وأيام أخرى». وفاتحة مرشيد في ديوانيها «ما لم يقل بيننا[2]» و«أنزع عني الخطى»[3]،

- ما زال الاهتمام بالصفحة والتركيز على البعد البصري من خلال تغليظ الحرف أو ترقيقه، أو من خلال المزاوجة بين أشكال مختلفة في الكتابة حاضرا لدى بعض الشعراء من مثل محمد بنطلحة ورشيد المومني وأحمد العمراوي ومحمد بنيس. بينما قد يغيب لدى شعراء آخرين مثل: عبد الرحيم الخصار، يونس الحيول، عبد الإله الصالحي، ومحمد الصالحي وغيرهم.
- قد يحضر التشكيل، أي حضور اللوحة التشكيلية داخل بعض الدواوين بشكل بارز ومقصود لا لتزيين الفضاء فقط، وهي ظاهرة ملفتة للنظر، ومن الأمثلة نذكر: محمد ميلود غرافي في أمضغها علكا أسود ، فاتحة مرشيد[4] في «عاشق ورق»، وأحمد العمراوي في «باب الفتوح»[5] وفي «الينابيع»[6] وهي حقيبة شعرية تشكيلية أنجزت مع الفنان الراحل عبد الإله بوعود بطباعة حريرية.

ختاما: روح الشعر تعوض رتابة القصيدة

«إننا نعرف ما هو الشعر. نعرفه جيدا إلى حد لا نستطيع معه تعريفه بكلمات أخرى، مثلما نحن عاجزون عن تعريف مذاق القهوة، واللون الأحمر أو الأصفر، أو معنى الغضب، الحب، الكراهية، الفجر، الغروب أو حب بلادنا.»[7]. هي روح الشعر التي تشم ولا تفرك إذن، روح نشعر بها ونحن نقرأ ونتلقى بطريقتنا الخاصة هذه القصيدة المختلفة المغايرة بعيدا عن رتابة الإيقاع الخارجي وسككية العمود. «إن الشعر الحديث لم ينغرس كفاية في النفسية والذهنية العربية الحالية، كما انغرس الشعر القديم. ولم يدخل بعد في بنية المجتمع الثقافية والقيمية والاجتماعية بتعبير أدونيس»[8]. ولنا في ذلك تجارب متعددة في تلقي التلاميذ والطلبة للمتن الشعري الجديد يثبت هذا الرأي[9]. فالقصيدة تقول شيئا، وتعني شيئا آخر»[10]. والمهم بالنسبة للمتلقي هو هذا الشيء

1 . يونس الحيول ، ترويض الندم، مؤسسة أروقة، القاهرة، 2014.

2 . فاتحة مرشيد، ما لم يقل بيننا، المركز الثقافي العربي، 2010.

3 . فاتحة مرشيد أنزع عني الخطى، دار توبقال، 2015.

4 . فاتحة مرشيد، ورق عاشق، محترف الحفر الحكيم بناني، 2003.

5 . أحمد العمراوي، باب الفتوح، المعارف، 2005.

6 . أحمد العمراوي وعبد الإله بوعود، الينابيع، حقيبة شعرية تشكيلية، 2003.

7 . خورخي لويس بورخيس، المرجع السابق، ص، 31.

8 . محمد بودويك، خيط أريان، ص 15.

9 . أحمد العمراوي، الكتابة الإبداعية والمتخيل الشعري للتلاميذ، مطبعة الأمنية، 2008.

10 . مايكل ريفاتير، دلائليات الشعر، ترجمة محمد معتصم، منشورات كلية الأداب، الرباط، 1997.

الآخر الذي سيتمه المتلقي. فهل علينا إعادة تشكيل وعي هذا المتلقي؟ «ولأننا لم نجد الجواب في الكتب المدرسية، ولا في مدائح وهجائيات طابور طويل من الشعراء يمتد بامتداد التاريخ، عرفنا من السؤال الإنكاري سر الإملال في العمارة الجوفاء الذي يتردد صداه في كثير من قصائدنا العربية. وأدركنا لماذا كنا نقرأ قصيدة من عشرات الأبيات من أجل الظفر ببيت»شرود» يتيم»[1]. خلخلة الجاهز إذن، وقول غير المتوقع، والإثارة والتشويش على الذهن الكسول من مهام شاعر الحساسية الجديدة. «فلم يعد مفهوم الشعر إذن، يقوم على ذات الفهم الذي حاولت «حداثة القصيدة» أن تُنَظِّرَ له، لأنه في أساسه ظل يستجيب لنداءات القصيدة، أي لما هو شفاهي في كثير من تَبَدِّيَاتِه»[2].

ليس غريبا إذن أن ترتبط أسئلة الذات بأسئلة الوجود في قصائد الحساسية الجديدة في المغرب، أليس الشاعر هو ذلك الذي يقف على الهاوية باستمرار. «فلا يوجد شاعر واحد من الأجيال الجديدة يكتب قصيدة النثر، استطاعت السلطة استخدامه أو استخدام نصوصه»[3].

«الشعر كينونة لا حرفة ولا مهنة، حرقة في توهج اليومي، إنصاتٌ بحواس أخرى... والشاعر في هذا وبه مدهش بيومه، بكينونته الشعرية التي يرفض غيرها، بإنصاته لاختلافاته وإيقاعاته الحياتية المختلفة عن بعضها، بنثريته المشرقة باختلاجاتها الشعرية»[4]. أسئلة وأسئلة قد تحتاج إلى تعميق السؤال ما دامت القصيدة تقول شيئا وتعني شيئا آخر.

1 . صلاح بوسريف، نداء الشعر، ص 31.

2 . نفسه، ص 31.

3 . محمد عضيمة، المرجع السابق، ص 56

4 . أحمد العمراوي، الشاعر وظله، ص 47.

المصادر والمراجع

أ. العربية

1. الكتب والدواوين

- أحمد العمراوي
  - يقول الشاعر، دراسات في الشعر الحديث، دار الأمان، الرباط/ 2007.
  - باب الفتوح، دار الأمان للنشر والتوزيع/ 2005.
  - الشاعر وظله: في مفهوم الشاعر وكتابة القصيدة ، دار الأمان/ 2004.
  - الينابيع، حقيبة شعرية تشكيلية (بالاشتراك مع عبد الإله بوعود)، دار الأمان / 2003.
  - الكتابة الإبداعية والمتخيل الشعري للتلاميذ، مطبعة الأمنية، الرباط/ 2008.
- أمل الأخضر، أشبه بي، دار التوحيدي، الرباط/ 2012.
- جمال بودومة، الديناصورات تشتم ستيفن سبيلبرغ، منشورات وزارة الشؤون الثقافية، الرباط / 2001.
- خورخي لويس بورخيس، صنعة الشعر، ترجمة صالح علماني، دار المدى، لبنان ط1/ 2007.
- رشيد المومني، هكذا سدى، أنفو برانت، فاس/ 2007.
- رولان بارت، لذة النص، مركز الإنماء الحضاري، سوريا،ط1/ 1992م.
- صلاح بوسريف
  - الكتابي والشفاهي في الشعر العربي المعاصر، دار الحرف للنشر والتوزيع، المغرب/ 2007م.
  - نداء الشعر، دار الثقافة، المغرب/ 2009 .
  - شرفة يتيمة، فضاءات للنشر والتوزيع في عمان بالأردن/ 2015.
- طه عدنان، أكره الحب، دار النهضة العربية، بيروت/ 2009.
- عائشة البصري، السابحات في العطش، منشورات بيت الشعر بالمغرب/ 2014.
- عبد الإله الصالحي، كلما لمست شيئا كسرته، دار توبقال، الدار البيضاء/ 2005م.
- عبد الرحمن بوعلي، كتاب التحولات والهجرة، مطبعة تريفة/ المغرب/ 2009.
- عزيز أزغاي، رصاص الموناليزا، دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع/ 2009.
- عزيز الحاكم، عطر الذاكرة، ما بعد الحداثة، دار ما بعد الحداثة، الطبعة1/ 2000.
- عبد اللطيف الوراري، لماذا أشهدت علي وغد السحاب، دار أبي رقراق/ 2005.
- غاستون باشلار، الماء والأحلام: دراسة عن الخيال والمادة، ترجمة علي نجيب إبراهيم، المنظمة العربية للترجمة، لبنان/ 2007
- فاتحة مرشيد
  - ما لم يقل بيننا، المركز الثقافي العربي، المغرب/ 2010 .

- أنزع عني الخطى، دار توبقال/ 2015.
- ورق عاشق، محترف الحفر الحكيم بناني/ 2003.
- آخر الطريق أوله، المركز الثقافي العربي/ 2009.

– مايكل ريفاتير دلائليات الشعر، ترجمة محمد معتصم، منشورات كلية الأداب، الرباط/ 1997.

– محمد بنطلحة

- أخسر السماء وأربح الأرض، منشورات مؤسسة نادي الكتاب بالمغرب/ 2014
- محمد بنطلحة، قليلا أكثر، دار الثقافة، الدارالبيضاء، ط1/ 2007.

– محمد بنيس

- ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، دار توبقال للنشر، الطبعة 3/ 2014.
- هذا الأزرق، دار توبقال، دار توبقال/ 2015.

– محمد بودويك، خيط أريان: عتبات وقراءات في الشعر، مطبعة أنفو برانت/ فاس/ 2009م.

– محمد الشيخي، زهرة الموج، دار الحرف/ 2009م.

– محمد عُضيمة، ديوان الشعر العربي الجديد، بلاد المغرب العربي، دار الكنوز الأدبية، بيروت/ 2003.

– محمد العباس، ضد الذاكرة، شعرية قصيدة النثر، المركز الثقافي العربي 2002.

– محمد بوجبيري، لن أوبخ أخطائي، منشورات اتحاد كتاب المغرب/ 2006.

– محمد العمراوي، النافذة، الأحد وأيام أخرى، فضاءات للنشر والتوزيع/ 2006.

– محمد السرغيني، تحت الأنقاض فوق الأنقاض، منشورات مؤسسة نادي الكتاب، المغرب/ 2012.

– مصطفى الشليح، ثم تلقى...على كل أسئلتي شالها، دار الأمنية، الرباط / 2009.

– نزار كربوط، سقف من الفراشات، دار مرسم، الرّباط.

– يونس الحيول، ترويض الندم، مؤسسة أروقة، القاهرة/ 2014.

2. المجلات

مجلة المناهل، وزارة الثقافة المغربية، العدد: 95-96/ 2013م.

ب. الأجنبية

- Gaston Bachelard; L’Eau et Les rêves ; Essai sur l’imagination de la matière: livre de poche ; 2003.
- Jean Paul Sartre; l’imaginaire. gallimard ;1940 .


الدكتور
عبدالرحمن التمارة
نَقْدُ النَّقْد
بين التّصوُّر المنهجيّ والإنجازِ النّصي

القصيدة المغربية المعاصرة:
من مظاهر البنية المعرفية

بوبكر منور[1]

تقليد قديم دأب عليه شعراء الملاحم القدامى، فأول أمر يبادرون إليه إذا هموا بها وانثال عليهم واردها، الابتهال إلى ربات الشعر كي تمنحهم القدرة والقوة على إتمام ما هموا به، فهذه الغاية تتطلب الكثير من الصبر والجلد. فهم أدرى بشمائله ومنفتحاته، إذ إنه يحتاج إلى طاقة خلاقة، بل وإلى دربة ومراس حتى يوفونه حقه، فهُم إزاء أمر جلل له ما له من تداعيات.

ولم نكن لندلف إلى الموضوع الذي ننشده بهذا الاستهلال، لو لم يتحدث عبد الله كنون عن النبوغ المغربي في الأدب العربي[2]، والذي هو كنفح الطيب من لم يقرأه فليس بأديب، وهي شهادة شكيب أرسلان، بحيث لم يعد للمشارقة أو سواهم من بعده عذر في إنكار مزايا المغاربة أو الجهل بقدراتهم، وتلك هي الصوى الأولى التي تفتقت منذ أمد بعيد، لتكون المهاد الذي سوف يتأسس عليه الشعر المغربي، وإن شئنا الإطلاق قلنا الأدب المغربي في مجمله.

هذا التراكم التاريخي الذي يمتح من الفكري والمعرفي، بل وينتشي بجميع الأنساق الثقافية على مختلف ألوانها، يشي بمناخ المثاقفة الإنساني الذي وعى به الأديب المغربي منذ وقت مبكر، ولا غرو في ذلك إذا كانت البيئة الجغرافية التي احتضنته، مَعْبرا زاخرا للحضارات المستقرة أو الذاهبة، فالمغرب مَثل نقطة مكوث أو عبور لشعوب شتى، وسمته في أحايين كثيرة بالتنوع الذي يحصل عند تلاقيها وتعارفها، وفي ذلك فليتفكر المتفكرون، «وتلك هي الخصوصية، التي علينا أن ننظر منها إلى الأمور في سياقها الشمولي، دونما حصرها في بيت شعري أو منجز أدبي، أو تجربة فردية مهما بلغ نضجها، فالخصوصية معيار نفتخر به، على مستوى الذات الفردية، وعلى مستوى الحضور الجمعي، ولعل تأنق النموذج المغربي بشتى ملامحه، يمثل نموذجا للخصوصية المتحضرة، التي تأبى إلا أن تتمسك بجوهر العطاء الإنساني، إذ ما فتئ يزداد ويزدان ويتضاعف»[3].

---

1 . أستاذ الأدب، كلية الآداب، الرباط.

2 . عبد الله كنون، النبوغ المغربي في الأدب العربي،ج1/ ص 17.

3 . منور بوبكر، عربة النقد وحصان الإبداع، ص 9.

ولعل الإنسان المغربي ومنذ فجر الحضارة بين تهافت هنتغتون وبَذ مزاعمه، في كون الحضارات تتصارع وتتناطح وتتقاتل، وقدم بديله الموضوعي لصورة الإنسان المنفتح الذي يسهم في إغناء مائدة العطاء الإنساني بشتى قيم التحضر والتعاون، ما يجعل الاعتقاد يترسخ بأن الحضارات تتعاون وتتكامل وتتعارف، بعيدا عن مفهوم العولمة أو البلعمة التي تقصي الضعيف الذي يتوثب خطوات إلى الأمام، أو مفاهيم التطرف والإقصاء، هذا الفضاء الجغرافي الذي ينضح فكرا وتعايشا وتآلفا، والذي هو على مستوى من النبوغ المتعدد الملامح، استثمر غناه خدمة للإنسانية بعيدا عن أي تقوقع أو إدعاء، لتتألق القصيدة المغربية المعاصرة في جنباته وتصبح ذائعة في سماوات الفكر الإنساني كلُمعة نورانية تشد إليها كل ناظر متوسم. فهي التي ديدنها ووكدها هذا العالم الذي يسع الجميع.

سياقات الظاهرة القرآنية ومستويات التأنق

في سياق تاريخي أصيل، تميز المغاربة ومنذ أمد بعيد بصلاتهم الوثيقة بما هو ديني سماوي، فثقافتهم الغنية والمتنوعة أهلتهم أن يَتَعانوا هذه المرجعية المتكاملة ذات الزخم المعرفي الممتد، ما أفضى إلى الاستعانة بمقوماتها المتعددة والدالة، فعُد الشاعر المغربي المعاصر من الرواد الذين اعتنوا بالظاهرة القرآنية بجميع مناحيها، بل وافتتن بها، لذا جاء تعامله مع آي القرآن الكريم بكيفية شمولية تتغلغل إلى عمق القصيدة لتكون مدارها في معالجة القضايا التي تتناولها، وكان ذلك بتوجه جزئي يجعل الشاعر يستفيد من بعد من أبعاد آي القرآن الكريم، أو شمولي يتحدد عبر السياق والمساق، ودليلنا على ذلك ما نتلمسه في المتن الشعري الممتد عبر التنوع، وعبر الأفق الفكري، وها هي حيثيات وملابسات قصة سيدنا يوسف عليه السلام التي ولع بها الشعر المغربي المعاصر، كأيقونة تدلل على البلورة الفكرية والمعرفية لجميع أبعادها ودلالاتها، إذ استثمرت في أكثر من غاية، إضافة إلى صنواتها من قبيل قصة موسى عليه السلام، وقصة بداية الخلق مع سيدنا آدم، وقابيل وهابيل، والنبي يونس عليهم السلام، وأهل الكهف ... إلى غير ذلك من الظواهر القرآنية المتعددة والمتنوعة في مضامينها، بل وبنياتها الفنية، والتي انبهر بها المتلقي والمبدع مهما بلغ شأنهما وأفق انتظارهما، وهذا شأن المرجعية التامة التي تتميز باحتوائها للشأن الإنساني كلما تطور وارتقى، ودليلنا أن كتب المؤلفين المغاربة وإبداعاتهم تحفل بالمباحث اللغوية والبلاغية والعلمية والعقدية... المتميزة، التي تمتح من المعين القرآني كمرجعية فكرية ومعرفية لا يزال يتفتق إعجازها المعرفي عبر الزمن والمكان.

وعموما فقد احتفل الشاعر العربي الحديث والمعاصر بالظاهرة القرآنية كبنية معرفية متعددة ومتنوعة، فاهتمت مجموعة من الدراسات بهذا المكون، لفاعليته وحضوره المتميز في الفضاء التدويني للشاعر، داعية إلى استثمار مميزاتها في القصيدة، وقوفا عند مواضيعها المتنوعة التي ترتبط مباشرة بالمعيش اليومي، وبالشأن الشمولي للكائن الإنساني، ثم ببنياتها الفنية العميقة، لذا كان توجه الشاعر إلى رحاب القرآن الكريم، متأنقا في روضاته الدمثات، يمتح منها مستفيدا من عظاتها، ومن

دلالاتها المتنوعة بحسب ما يقتضيه السياق ويستوجبه المقام، وسار على هذا المنوال الشاعر المغربي المعاصر في تمثله لأبعادها وحمولاتها ودلالاتها، إذ حضر المعطى القرآني بكيفيات متعددة وواضحة، فهي أحيانا عبارة عن إشارات عاجلة وعابرة يحكمها الانفعال، لتكون كذلك ذات أبعاد عميقة منصهرة إلى حد بعيد مع مضامين القصيدة، وقد عمد في هذا الانتقاء إلى ذلك الذي يدعم نظره ويتماشى وخصوصياته النفسية والذهنية، في تفاعل مع مرجعياته التي يؤمن بها ويصدر عنها، وكانت بذلك الظاهرة القرآنية ذات بعد شمولي يتسم بعمق التصوير للمشاكل المعيشة، والقضايا الحساسة الراهنة، ولئن كان الأمر كذلك سيبقى القرآن النموذج الخالد، باعتباره قمة البيان «وسيمضي الأدب العربي في مناخ القرآن الكريم وليس ذلك لأن القرآن هو كتاب الله الخالد وحسب، بل لأنه ينطلق من أعماق النظرة ويلتقي بالمزاج النفسي والاجتماعي للإنسان المسلم والعربي، في جمعه بين الروحي والمادي»[1]، وقد أفرزت التجربة الشعرية المغربية، بروز توجهات سارت إلى أبعد المسارات في انفتاحها على الموروث الإنساني بشتى تلاوينه، في تناغم مع الظاهرة القرآنية، وحتى إن تعاملت هذه التجربة أحيانا مع رموز لها مرجعياتها الفكرية المتناقضة مع ديننا الإسلامي، تحاول توجيه دلالاتها بكيفية تتلاءم ومرجعياتنا الفكرية والنفسية، إذ يتم استدعاء الأساطير الإنسانية برغم أبعادها الوثنية لتضفي عليها رؤى إسلامية، كما هو الشأن مع بعض الدواوين التي سيطرت عليها بنية الاحتراق: «المستمد من أسطورة العنقاء التي تسربت بشكل مكثف إلى الشعر العربي المعاصر، لكن لماذا يتكئ شاعر يدعو مثلا إلى أدب إسلامي على الأساطير الوثنية؟ ألا يتعارض هذا مع التصور الإسلامي؟ الحق أن ثمة تعارضا إذا نظرنا إلى المسألة نظرة سطحية، ولكننا حين ننظر إليها داخل تجربة الأمراني نكتشف أنه أعطاها حمولة إيمانية إسلامية»[2]، وقد حققت كذلك، القراءة المنهجية لعموم المتن الشعري العربي، الالتزام بتأمل باطني عميق يستشرف عوالم التصوف، بحقائقها التوليدية، وأسرارها الروحية في تقييم الظاهرة الإنسانية عبر سيرورتها المتواصلة في الحياة الدنيا، فالصخب الذي أحدثته سلطة العقل، إذ انحصرت نتائج العلم والمعرفة في قدراته وإسهاماته، لم تعد ذات جدوى، خصوصا مع بروز المعرفة الوجدانية عن طريق إعادة صياغة مقتضيات الوجود بكيفية تخلق مصالحة مع الإنسان وذاته، وتعطيه أملا متجددا لمواصلة الحياة، خصوصا بعد التذمر الهائل الذي أحدثته الحروب، بنتائجها المدمرة للقيم والإنجازات الإنسانية، من هنا وإيعازا بضرورة البحث عن صيغ جديدة تُوجه في نطاقها القصيدة العربية المعاصرة عاد الشعراء:» إلى التصوف من أمكنة نظرية مختلفة، كان لها أثرها في إعادة بنائهم له، خصوصا بعد أن أصبحت الثقافة العلمية منطلقا ضروريا لأسئلة الشعراء وتصوراتهم، من ثم يصعب الحديث عن حضور التصوف في شعر المعاصرين بصيغة الجمع، لأن كل شاعر ينفرد داخل تقاطعه مع باقي الشعراء بملامحه الخاصة،

1 . أنور الجندي، خصائص الأدب العربي، ص 145.

2 . حسن الأمراني، سآتيك بالسيف والأقحوان، ص 16.

وبإمضائه الشخصي»[1]، بذلك لم يعد الشاعر المغربي المعاصر، وهو طرف في الممارسة الشعرية العربية، يكتب كلماته إلا من أعماق ذاته التواقة إلى المعرفة الربانية، فهو في محراب صلواته متحصنا من زمن عاتي، يدبج حروفه من دمه، ويخرج كلماته التي تلهمه إياها صلواته[2]:

كَلِمَاتِي ...
لَيْستْ خَارِجَ ذَاتِي
وَاللَّحْظَةُ ...
فِي مِحْرَابِ الحَرْفِ
دُخُول
فِي الزَمَنِ العَاتِي
لَا أَكْتُبُ إلاَّ بِدَمِي
أَوْ مَا تُلْهِمُهُ صَلَوَاتِي
لَسْتُ الفَارِسَ
لَكِنَّ الشعْرَ حِصَان
تَرْكَبُهُ شَطَحَاتِي

تأسيسا على التنوع المعرفي الذي صدر عنه الشاعر المغربي المعاصر، عد البيان القرآني حافزا أساسيا انبهر به، عبر الإعجاز الذي جاء به في علاقته بمختلف مجالات الحياة، إذا أن أي إبداع يستلهم من مشكاته، ويقتبس من معينه الدلالي، إلا وسيأخذ عمقا من خلال الإضافات المميزة التي سيكتسبها، في إطار أصالة متجددة تسهم في فهم القضايا الراهنة في ضوء مرجعية تتناسب وفطرة الإنسان المعاصر، فتَسارع الحياة اليومية بتعقيداتها ومعضلاتها العالقة، جعل الإنسان يبحث عن منافذ روحية تخفف عليه وطأة الحياة وإشكالياتها، لذا اعتبر التماهي مع الظاهرة القرآنية كمعطى استثمره الشاعر المغربي المعاصر للتعبير عن قضاياه، يصب في ذات الاقتناع.

وكما تمت الإشارة إليه، فقد وردت قصة سيدنا يوسف عليه السلام وهو المختص من بين إخوته بالرسالة، فقال تعالى: «إِذْ قَالَ يُوسُفُ لأَبِيهِ يَا أَبَتِ إِنِّي رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَبا والشَّمْسَ وَالقَمَرَ رَأَيْتُهُمْ لِي سَاجِدِينَ»[3]. هذه الرؤيا وهذه المحاورة بين الابن ووالده النبي يعقوب، تكشف عن الرفعة التي سينالها سيدنا يوسف عليه السلام، إذ إنها منزلة عظيمة في الدنيا والآخرة وما قد يعترضه من غوائل ودسائس يكيلها له المجتمع من حوله، فإخوته كانوا أول الكائدين، من

1 . خالد بلقاسم، أدونيس والخطاب الصوفي، ص 59.

2 . محمد بنعمارة، في الرياح وفي السحابة، ص 51.

3 . سورة يوسف، الآية 4.

هذا المنطلق تبتدئ تشعبات قصة سيدنا يوسف، بأبعادها المتمثلة في البغض والكيد والغواية، في مقابل الحكمة والتعقل والتروي، هذه المنطلقات وغيرها، وجد فيها الشاعر المغربي المعاصر مرتكزا أساسيا يعبر به بشكل أم بآخر عما يختلجه.

تنبني قصة يوسف عليه السلام على مجموعة من الأبعاد التي تتضمنها، باعتبارها فضاء يزخر بإيماءاته، لذا وجد الشاعر المغربي المعاصر مشدودا إليها من حيث البعد الدلالي العميق الذي يكتنفها، والقيمة الروحية التي تستأثر بها، فهي متعلقة بشخصية يوسف عليه السلام العبد الصالح الذي عاش في ظل تربية ربانية تعده لما هو قادم من أمور جليلة، وأحداث تتطلب شخصية تتمتع بالعديد من المميزات والمقومات، إنه مطمئن إلى ربه واثق به، وآخذ بالأسباب التي تقوي توحيدنا، قال تعالى في سورة يوسف: «وَكَذَلِكَ مَكَّنَا لِيُوسُفَ فِي الأَرْضِ يَتَبَوَّأُ مِنْهَا حَيْثُ يَشَاءُ نُصِيبُ بِرَحْمَتِنَا مَنْ نَشَاءُ وَلاَ نُضِيعُ أَجْرَ الْمُحْسِنِينَ، وَلأَجْرُ الآخِرَةِ خَيْرٌ لِلَّذِينَ آمَنُوا وَكَانُوا يَتَّقُونَ»[1].

والشاعر بدوره يدعو إلى التخلص من خراب الحياة الدنيا والإيمان بما هو خير وأبقى، إذ يضع نصب عينيه قصة سيدنا يوسف وكيف تمكن من التغلب على الدسائس التي أحيطت به، حيث انكشفت كلها حينما صحصح الحق وزهق الباطل، وتحول سفر التكوين إلى سفر للحكمة والتنوير، فالمكائد التي حاكها إخوة يوسف ضده لم تنفع بل نالوا جزاء كيدهم، لتنتصر حكمة يوسف عليه السلام متجاوزا رياح المكر، ليترك للمتلقي إتمام الإضافات الضرورية، عبر ممارسة قراءات فاعلة تصب في إعادة إنتاج المعنى، وذلك بالاستثمار الفعلي لهذه البنيات، والتي يزداد تشكلها كلما استطعنا مقاربة الأبعاد الدلالية التي يطمح إليها الشاعر[2]:

يَا هَذَا الطَّالِعَ
مِنْ أَبْرَاجِ الوَقْتِ
وَمِنْ أَرْوِقَةِ الرِّيحِ المَاكِرَةِ الهَوْجَاءْ
مارِسْ
لُغَةَ الأَضْدَادِ
وحوِّلْ سِفْرَ التَّكْوِينِ
إِلَى سِفْرِ الحِكْمَةِ وَالتَّنْوِيرِ
فالأَرْضُ خَرَابٌ
وَالطُّوفَانُ الأَبْلَجُ آتٍ

1 . سورة يوسف، الآية 57 .

2 . عبد الرحمن بوعلي، حولات يوسف المغربي، ص 23.

فالبنية المعرفية التي يصدر عنها الشاعر المغربي المعاصر، أهلته أن ينظر للسياقات المحيطة بأسباب النزول، فإذا كان لكل سورة أو آية أسباب نزولها، فالظروف التي تعتمل من حوله، حتمت عليه استدعاء قصة سيدنا يوسف عليه السلام، سيما وأن واقعنا العربي يمر بأزمات وأوضاع حرجة، تستدعي الالتفات إليها بغية تقديم حلول مناسبة تخفف من تبعاتها، ونحن نعلم أن هذه السورة نزلت بدورها في ظروف حرجة من تاريخ الأمة الإسلامية بين عام الحزن بموت أبي طالب وخديجة وهما كما نعلم سنَد الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم، وبيعة العقبة الأولى والثانية، التي جعل الله فيها لرسول الله صلى الله عليه وسلم وللعصبة المسلمة فرجا ومخرجا بالهجرة إلى المدينة: «وعلى هذا فالسورة واحدة من السور التي نزلت في تلك الفترة الحرجة في تاريخ الدعوة وفي حياة الرسول صلى الله عليه وسلم والعصبة المسلمة معه في مكة»[1].

يحكي الشاعر في هذا المنعطف عن الغربة التي يحسها في وطنه، مع إخوته الذين تخلفوا عن دورهم وكادوا له، تقصيرا في القيام بما يجب لإصلاح الظروف المعيشة بتنوعاتها واختلافاتها، لذا اعتبر الواقع عبارة عن جب كبير يستقر الجميع في قاعه، وهو بذلك يستحضر جب سيدنا يوسف متسائلا عن قسوة العيش في مثل هذه الظر[2]:

آه مَا أَبْلَغَ هَذَا الصَمْتَ
وَمَا أَبْهَى الصُّورَةَ يَا يُوسُفُ فِي المِرْآة
وَمَا أَوْسَعَ هَذَا الجُب
وَمَا أَقْسَى عَيْشَكَ يَا يُوسُفُ
بَيْنَ ذَوِيكَ

فتِيمة السجن لم تعد عند الشاعر المغربي تلك الجدران الأربعة التي يقبع فيها الإنسان عقابا له عن جريرة سواء ارتكبها أم لم يرتكبها، بل تمثل عنده في جميع أشكال القهر والممارسات اللاشرعية التي يتعرض لها سلبا لحقوقه وانتهاكا لكرامته، وهي حقوق تكفلها الشرائع السماوية وكذا القوانين الوضعية.

ومن جهة أخرى، يُعد تصادي القصيدة المغربية مع أجناس أدبية أخرى، ومتحها من مرجعيات فكرية مختلفة، دائرة ملفتة للنظر لما حققته من اهتمام وصل حد الإغراء، إذ جلب إلى محيطها الكثير من الدراسات المهتمة بالوقوف على مرتكزاتها ومقوماتها، في إطار التأسيس لمعرفة متنامية تتوق إرضاء تطلعات الإنسان المعاصر، وآفاقه اللامحدودة التي تنشد البحث عن الجديد والمختلف،

1 سيد قطب، في ظلال القرآن، 12/ 1949.

2 . تحولات يوسف المغربي، ص 46.

فخَلقت الظاهرة القرآنية في عنايتها بالتمفصلات الإنسانية، فضاء متميزا أثر في الوعي الكلي للمثقف وساعده على استكشاف حقول دلالية جديدة اشتغل في ضوئها، لخلق نموذج شعري ينطبع بالكثير من الملامح الملائمة للذوق الإنساني، سيما حينما يزمع الشاعر الإيماء إلى ظاهرة في غاية التعقيد، بيد أن الإحاطة بها تكون أيسر حينما تقرن بآية من آي القرآن الكريم نظرا لحمولاتها الدلالية المتنوعة والعميقة، ولعل في قصة سيدنا يوسف ما يؤكد ذلك خصوصا وأنها: «نموذج قياسي لمواقف الاتزان وإعلاء شأن التفكير المحسوب بدقة، والمقاومة النفسية والحب والبطش... وهي أيضا نموذج قياسي لمنع سقوط النفس في بئر الغرور، ونموذج قياسي للحسد بين الاخوة، والهروب من التكبر والغطرسة، وللمشاكل التي يفرزها حب ابن بشكل يفوق حب ابن آخر، حتى لو كان الوالد نبيا مثل يعقوب عليه السلام»[1]، كلها خصائص للذات البشرية المتسمة بنزعاتها المختلفة، لذا خص القرآن الكريم كل قصة يسوقها، بأبعادها الملائمة لظاهرة معينة، والتي يتوخى منها إعطاء الموعظة والإرشاد، والتحذير من مغبة السقوط فيها، من هنا استثمر الشاعر المغربي المعاصر هذه الأبعاد في بلورة توجهات قصيدته.

كما استلهم الشاعر المغربي المعاصر شخصية النبي موسى عليه السلام، لتتماثل في بعض أوجهها مع واقعنا المعيش، خصوصا حينما هب لقول كلمة الحق مع صحبه الذين آمنوا به، هداية لفرعون الذي عاث في الأرض فسادا وظلما واستكبارا[2]:

رَسَمْتُ لَكُم مَا أَرَى... فاتبعوني، وكُونُوا مَعي مِثْلَ أَصْحَاب
مُوسَى... لَنَا فَوْقَ مَاء البحَار طَريق... وَرحْلَتُنَا تَتْبَع
الشَّمْسَ... نَمْضي إلَيْهَا وَنَقْبَضُ بَيْنَ الأَيَادِي القُلُوبَ
الَّتِي صَدِئَتْ... نُطَهِّرُهَا فَتَصِير لَنَا

كانت مهمة موسى عليه السلام شاقة محفوفة بالمخاطر، حتى أنه استعظم الأمر وهاله أن يقف بين يدي جبار عنيد يدعوه إلى الصراط المستقيم، لكن أي تغيير يتطلب الجرأة والعزيمة، ومهما استفحل ذلك فإن الحق نصير المظلومين، «إِنَّ فِرْعَوْنَ عَلاَ فِي الأَرْضِ وَجَعَلَ أَهْلَهَا شِيَعاً يَسْتَضْعِفُ طَائِفَةً مِنْهُمْ يُذَبِّحُ أَبْنَاءَهُمْ وَيَسْتَحيي نِسَاءَهُمْ، إِنَّهُ كَانَ مِنَ الْمُفْسِدِينَ، وَنُرِيد أَنْ نَمُنَّ عَلَى الَّذِينَ اسْتُضْعِفُوا فِي الأَرْضِ وَنَجْعَلَهُمْ أَئِمَةً وَنَجْعَلَهُمْ الوَارِثِينَ»[3]، هذا المنعطف المتعلق بالتغلب على الظلم، ومساعدة المستضعفين والرفع من مكانتهم، إذ إن نصر الله وعد حق، جعل الشاعر المغربي المعاصر يستلهمه ليعبر عن واقعه الذي عمته صنوف الاستغلال، ونهب حق الكادحين

1 . عبد الله كمال، التحليل النفسي للأنبياء، ص 97.

2 . في الرياح وفي السحابة، ص 28.

3 . سورة القصص، الآية 4.

الذين سلبت حقوقهم ومورست عليهم أشكال الابتزاز، حتى يصبح المجتمع متناغما ومتماسكا، يأنس فيه الضعيف ويطمئن على مصيره، ترقبا للفرج في انتظار ضياء الخلاص[1]:

وَكلانَا يَوْمَهَا، آنَسَ نَاراً لاَ تَشِيخ
لكِلَيْنَا غُرْبَةٌ مُشْتَعِلَهْ
وَعَلَيْنَا مِنْ دَم العُشَّاق سُؤْرٌ وَوِشَاح
وَأنَا دُونَك مَقْصُوصَ الجَنَاح

ثم في سياق نبوي آخر، تأتي قصة سيدنا يونس عليه السلام الذي أوقد قبس الإيمان في قومه، وحمل فيهم راية التوحيد والتفكر في ذات الخالق عز وجل، لكنه ما لبث أن أعلن تبرمه من قومه الذين قابلوه بالمكر والجحود ورفض لدعوته الحقة، بيد أنه نال جزاء عجلته ونفاذ صبره إذ:»أوحى الله إلى الحوت أن يبتلعه، وأن يطويه في بطنه، ولكن على ألا يأكل لحمه، ولا يهشم عظمه، فما هو إلا نبي كريم، تأول فلم يصب، وعجل ثم ندم، وإنه وديعة عنده يؤديها حينما يأذن له الله»[2]، هذا الموقف استحضره الشاعر ليعبر به عن أوضاعه المعيشة، وعن التحديات التي تعترضه[3]:

وَأَنَ لي بَحْراً
عَانَقْتُ أَمْوَاجَهُ
قَبْلَ أَنْ يَبْلَعَ يُونس الحُوتُ

يتضح إذن تنوع المرجعيات المعرفية التي يمتح منها الشاعر المغربي المعاصر وتحديدا تلك المرتبطة بمقومات حضارته، مقتنعا بالأسس التي تمثل دعامة ومرتكزا لها، وهذا يشي باللحمة الوثيقة التي أرادها الشاعر بين الإبداعات الفنية ومقومات حضارته، إذ ليس بغريب أن يعب من معينها كموئل ثر يجد فيه فسحة مناسبة يصرف فيها أحاسيسه واقتناعاته التي يؤمن بها، فلم يقتصر الأمر على القرآن الكريم والتعامل مع أسسه ومقوماته، بل نجد منذ فَجْر الشعر المغربي احتفاله بالمديح النبوي بصفة عامة، وبمولد النبي الكريم، حتى بتنا نسمع عن شعر المولديات، ونحن نعلم أن المديح النبوي ظهر مع بداية الدعوة الإسلامية، لكن الشاعر المغربي بدوره اعتنى به وجعله من الأولويات التي تحتل الصدارة في شعره، وذلك في سياق عام إذ «إنا نجد المغاربة -كتابا وشعراء- عنوا عناية خاصة بموضوعات كالمعراج والهجرة والنعال النبوية والشوق إلى زيارة البقاع المقدسة، وهي كلها تشكل جوانب منطلقة من فيض الحب الذي يكنه هذا الشعب للرسول صلوات الله

1 . سآتيك بالسيف والأقحوان، ص 104.
2 . محمد أحمد جاد المولى، وعلى محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، والسيد شحاتة، قصص القرآن، ص 237.
3 . رضوان الإدريسي، زمن القهر، ص 30.

عليه ومغذية له ومتجاوبة معه، سواء ما جاء في ذلك من النثر أو الشعر»[1]، لذلك من الطبيعي أن يلتفت الشاعر إلى سور القرآن الكريم في سياق استثمار ذلك في قصيدته، بغية معالجة الكثير من الظواهر الاجتماعية والإشكالات التي تعترضه، إذ تجلت الكثير من مقومات القرآن الكريم في منجزه الشعري، بل تسربت بنياته إلى عمق القصيدة المغربية في استفادتها من دلالاته الزاخرة وفسحاته المضمونية التي تزيد القصيدة فاعلية وذيوعا، وهذا ديدن الشاعر المغربي المعاصر في بحثه المتواصل عن القيم والأفكار والنماذج الخالدة أينما وجدت[2]:

وَغَمَسْتُ مِحْرَاثِي بِبَطْنِ الحُوتِ
فَأَيَّةُ عشْوَة نَبَضَتْ بِقَلْبِي فِي دَمِ
الصَّحْرَاءِ

وإن تأملنا قصة آدم عليه السلام التي استأثرت باهتمام الشاعر المغربي المعاصر، سواء في بعدها المتعلق بالمنع أو الإغواء، أم فيما له علاقة بأول نزاع إنساني أفضى إلى الاقتتال بين أخوين هما قابيل وهابيل، ونحن نعلم أن الله عز وجل أباح لآدم وزوجه رحاب الجنة، يتلذذان بما شاءا من ثمارها ورغدها وخيراتها، إلا شجرة واحدة نهى عن القرب منها، وعينها حتى يزيل عنها أي إبهام، وعاشا في هذا المناخ الفردوسي ردحا من الزمن يرتشفان سعادتها إلى أن حل بهما الإغواء الشيطاني، فقد حز في نفس إبليس أن ينعم آدم وزوجه في رغد الجنة، وهو مبعد من رحمة الله عز وجل محروم من رضاه، هكذا لما وقع آدم في المحظور وسلب تلك النعمة وحرم من الجنة، خاطبه ربه بقوله: «وَنَادَاهُمَا رَبُّهُمَا أَلَمْ أَنْهَكُمَا عَنْ تِلْكُمَا الشَّجَرَةِ وَأَقُلْ لَكُمَا إِنَّ الشَّيْطَانَ لَكُمَا عَدُوٌّ مُبِينٌ»[3]، هذا المرتكز المتعلق بارتياد المحظور، والانسياق وراء الشهوات ألح عليه الشاعر، على اعتبار أن قصة آدم تمثل ذلك خير تمثيل ، كما هو الحال بخصوص الشاعر عبد الله زريقة، الذي إذا حاول التعبير عن قيم الخير والشر، وكيفية تموقع الإنسان إزاءهما، في وقت ساد فيه اللبس والإبهام، حتى كادت كينونة الإنسان وحقيقة جوهره تضيع، استدعى قصة سيدنا آدم عليه السلام انطلاقا من الخطيئة المعروفة بحيث إن قطف التفاحة المحرمة أعقبه العقاب الإلهي، فهو لم يكن يقدر الثمن الذي سيدفعه إن هو ارتكبها، لكن الخطأ يتوارى أحيانا ويتخذ له لبوسا مختلفا ليظهر في شكل مختلف يغري بارتكابه، فالنتيجة تكون ملتبسة في البداية[4]:

1 . عباس الجراري، الأدب المغربي من خلال ظواهره وقضاياه، ص 147.

2 . أحمد المجاطي شاعرا وإنسانا: المشكاة ع 24، س 6 ق (القدس)، ص 102.

3 . سورة الأعراف، الآية 21.

4 . عبد الله زريقة، تفاحة المثلث، ط 1/ 1985.

وَأَنَا الَّذي أُعْطِيَ الخَطَأَ
فِي شَكْلِ تُفَّاحَة
وَالخَيْرَ فِي شَكْلِ
تُفَّاحَة
أَيُّ ثُعْبَانٍ أَكُونُ؟

وتتموقع حادثة هابيل وقابيل، التي أرادها الشاعر المغربي المعاصر بمحتواها الدلالي خير مُعبر عن سوءات الإنسان والتي إذا ما حاول دفنها فإنه قد يفني عمره كله في ذلك، هذه المعاني تلخصها قصص القرآن بيُسر إذ تتسم بزخمها الدلالي الذي يتيح للقصيدة الكثير من الإمكانيات لإيصال المعنى، بشكل شمولي يتسم بجمالياته العميقة، سيما حينما يزاوج الشاعر بين مجموعة من القصص القرآنية، بحيث إن وفق في هذا المزج يمكنه أن يقدم نصا غنيا بإشاراته، فهنا يشير إلى الظلم الذي وقع لهابيل، وسعي أخيه إلى مواراة جثته، حتى يستر الإثم الذي ارتكبه، إضافة إلى المكر الدنيء الذي تعرض له يوسف الذي ألقي في الجب بدون رحمة، خصوصا وأن المصير الذي تشير إليه القصتان كان وراءه أقرب الأقرباء ألا وهم الإخوة[1]:

أَفْنَيْتُ عُمْرَ الدُّنْيَا
وَحِينَ كَانَ قَابِيلُ
يُوَارِي جُثَّةَ أَخِيهِ
كُنْتُ ابْن أَعْوَام
وَكُنْتُ مَعَ يُوسُفَ فِي البِئْرِ
إِذْ خَدَعَهُ الإِخْوَان

أول نزاع بشري، انتهى بمقتل هابيل على يد أخيه قابيل، كان من ورائه نزوع النفس الإنسانية إلى الشر، واتباعها أهواءها، فالمصلحة الخاصة حجاب يحول دونها الاهتمام بمصلحة الغير، لذلك ظلت هذه الحادثة على مر العصور عنوانا للذات البشرية الميالة إلى الدنيا ولذاذاتها، والمادة وصلصالها[2]:

كَمْ مَر مِنْ قَرْن عَلَى مَقْتَلِ هَابِيلَ الأَخِير
وساعة الجدَار
شَخِيرها يُؤْنِسُ صَمْتَ البَابِ

1 . محمد الميموني، الأعمال الكاملة، 2/ 95.

2 . محمد السرغيني، من أعلى قمم الاحتيال، ص 61.

قَرِيبَة مِنْ قَاتِلٍ حَفرَ وَجْهَهُ عَلَى شَجَرَةِ العَرْعَارِ
بعيدة مِن خُيَلاءِ سَيْفِهِ

فسمو القرآن الكريم ومكانته الرفيعة، جعلت الشاعر المغربي المعاصر يسير بعيدا متأنقا في روضاته الدمثات، لأنه مثل طاقة استيعابية تشمل متطلبات الحياة الإنسانية، سواء المادية منها أم الروحية، لذا ارتأى في حمولاته المتكاملة واللامتناهية معادلا موضوعيا يتوسل به، من أجل استكمال وظيفته التي تعتمد على رصد الظواهر وتحليلها، فهو «باعتباره نصا لغويا حث على بحث جوانب إعجازه البياني، وبصفته كتاب تشريح تطلب الشرح والتفصيل، ومن حيث هو سفر جامع لأخبار الأنبياء والمرسلين وقصص الأولين، ولما فيه بعد هذا من معارف علمية، وما يتضمنه من عظات توجيهية»[1]، هكذا يظهر التعامل المباشر للقصيدة المغربية المعاصرة مع بنيات الظاهرة القرآنية، واستحضار تداعياتها في عدة جوانب من فضائها التدويني، الأفق المعرفي الذي يتوسل به الشاعر إذ يأتي إلى قصيدته وهو مسكون بهاجس متنوع يطبع تصوراته ورؤاه للكيفية التي يمكن أن يخرج فيها مولوده الفني.

مباهج الرمز والأسطورة

وإن تسربت أبعاد قصيدة الأرض اليباب ل. ت. س إليوت إلى شعرنا العربي المعاصر، فإن المسألة تظل مختلفة بخصوص الرمز والأسطورة، إذ إن الشاعر يصدر في ذلك عن رؤيا محددة تنتظم تعامله مع الأسطورة، بل أحيانا يتسرب الرمز إلى القصيدة بكيفية غير واعية، لأن الشاعر يكون مسكونا بتمثلاته، كمعطى يستثمره كلما اقتضى الأمر ذلك، خصوصا والأسطورة تبقى عنصرا أساسيا في الفكر الإنساني منذ القديم إلى الآن، متيحة للأدب انفتاحه وخلوده، وقد اعتبر هيدجر الشعر رحلة ممكنة بين المألوف وغير المألوف، لذا من الطبيعي أن يعمد الشاعر إلى إمكانيات الأسطورة لتأثيث صور إنسانية متكاملة تنتشل الإنسان من العدمية لتضعه في سياق حركية الوجود، فقد كان في معتقده أن الأسطورة: «هي كلمة الله المقدسة، يصطفي الله الشاعر ليوصل كلمته المقدسة إلى البشر، فيحدثهم الشاعر أحاديث الآلهة ويروي حكاياتها، فيكشف الحقيقة المطلقة، ويتخطى الشعر –في دوره هذا– التعريفات التي تحده بالنظم أو الجمالية، ويغدو رؤيا علوية يعبر عنها الشاعر النبي»[2].

وقد تضافرت مجموعة من العلوم في دراستها للأسطورة كعلم النفس والفلسفة، والعلوم الانثروبولوجية ولعل إسهامات تلميذ فرويد العالم النفساني الألماني غوستاف يونغ لدليل على ذلك سيما معالجته للرموز التي ارتأى أنها تتكرر في التراث الحضاري الإنساني، إذ يمكن للأسطورة أن

1 . عباس الجراري، الثقافة من الهوية إلى الحوار، ص 52.

2 . ريتا عوض، أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، ص 27.

تكشف طبيعة النفس الإنسانية بل وتعيدها إلى جذورها التي ترسخ الإنسان في أصوله الحقيقية، هذا الانتماء الإنساني حذا بالشاعر المغربي المعاصر أن يجعل الأسطورة مرتكزا أساسيا في شعره، فالأسطورة كلمة يحيطها سحر خاص بها: «يعطيها من الامتداد ما لا يتوافر للكثير من الكلمات في أي لغة من اللغات، إذ هي توحي بالامتداد عبر المكان وعبر الزمان، توحي بالعطاء المجنح للعقل الإنساني وللوجود الإنساني، توحي بالحلم حين يمتزج بالحقيقة وبالخيال وهو يثري واقع الحياة بكل ما يغلفه ويطويه، وفي إسار من الوهم يخفيه ليخلق منه دنيا جديدة هي شعر الأحداث، وتهويم الطموح الإنساني نحو المعرفة ونحو المجهول»[1]، هذه الصيغ المتنوعة التي تتفيأ بها عوالم الأسطورة أغرت الشاعر المعاصر ليتناغم معها، فتسربت إلى قصيدته لأجل بلورة تصوره، وتدعيم أطروحاته في إطار شامل ينتظم مقومات الفكر الإنساني، كما أنها ترد في نسق حكائي يروي أحداثها المفعمة بالمغامرات الغريبة، والصراعات الإنسانية التي تصور فضاء معينا أو تقدم موعظة أو تجربة معينة يستفاد من عبرها ونتائجها، لذلك مهما اختلفت الدراسات التي تعرضت للأسطورة فإنها تظل: «من كنوز الإنسانية التي لا تقدر بثمن، فمضمونها شهادة على ماضي البشر وإدراكهم للعالم وتصورهم إياه، إنها صورة لنا عنه وعنا، ندرك من خلالها الثابت والمتحول في المخيال الجماعي، أما من حيث الصيغة فهي شكل من أشكال التعبير نسيج وحده، رحمه المولد له الفكر والخيال والوجدان، وأداته الرمز، ومسكنه الذي تأوي إليه أو تقتنع فيه مستويات عديدة من الملفوظ»[2]، فأصالة الأسطورة في التراث الإنساني جعلتها مصدرا خصبا من مصادر دراسة الشعوب ومعرفة عادات المجتمعات وطقوسهم، بل ومعرفة مواقفهم من القضايا التي اعترضتهم في حياتهم وكيفية تعاملهم معها، لذا ظلت ذات حمولات دلالية مهمة يمكنها أن تدعم العمل الأدبي بمقاصدها الرمزية التي تلمح إلى زخم هائل من الأحداث والوقائع يمكنه أن يستثمر في أي عصر ليؤدي غاياته المنشودة، وقد امتد ذكر الأسطورة إلى القرآن الكريم، إذ قال تعالى في سورة الأنعام: «يَقُولُ الَّذِينَ كَفَرُوا إِنْ هَذَا إِلاَّ أَسَاطِيرُ الأَوَّلِينَ»[3]، أي كما ذكر ابن كثير: «أي ما هذا الذي جئت به إلا مأخوذ من كتب الأوائل ومنقول عنهم»[4].

هذا التوارد المتعدد للأسطورة في القرآن الكريم يؤكد الأهمية التي تحظى بها منذ القديم إلى الآن، إذ إن قيمتها حاضرة في ذهن الإنسان الجاهلي حتى إذا ما رأى شيئا عجبا، وبيانا مدهشا، قرنه بالمؤهلات الأسطورية، لذا وصف ما جاء به الرسول الأكرم صلى الله عليه وسلم بأنه يمتح من الأسطورة، وما ذلك إلا لأنها نتاج الخيال البشري الخلاق، وحتى إن كانت في بعد من أبعادها

1 . فاروق خورشيد أديب الأسطورة عند العرب، جذور التفكير وأصالة الإبداع، ص 19.

2 . محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، ص 9.

3 . سورة الأنعام، الآية: 26.

4 . ابن كثير الدمشقي القرشي، تفسير القرآن العظيم: مكتبة الهلال، 2/ 404.

تقوم على الوهم والخيال، فهي ذات بنية منتظمة في تمفصلاتها ودلالاتها، وبخصائصها الإنسانية والطبيعية، بل والفوق طبيعية، فهي أحيانا تؤله الإنساني وتؤنسن الإلهي، فبنياتها عديدة متميزة: «لكنها تتبادل الاعتماد على بعضها البعض، والحق أن من مهام الحكاية الأسطورية أن تصوغ حالة الاعتماد هذه ذات المحصلة الثابتة والنسقية والخلقية في كلمات مكتوبة أو منطوقة»[1].

وقد تماهى الشاعر المغربي المعاصر في استلهامه المعطى الأسطوري، في إطار مناخ المثاقفة الإنساني، مع صنوه/ الآخر في الحضارة العربية أو الغربية، سيما واعتزاز بعض الشعراء العرب بموروثاتهم التاريخية، مثل أحمد شوقي الذي استخدم الرمز الأسطوري ممثلا في إيزيس ووصفه وصفا شعريا موسعا محتفلا في ذلك بالموروث المصري القديم، و طبع الأمر نفسه تجربة جبران خليل جبران مضمنا بعض إبداعاته الشعرية والنثرية أسطورة عشتار وبابل وإيزيس، وإن كان ذلك لم يصدر عن وعي نظري بأهمية هذا الاستثمار إلا أن اعتزازه بالموروث الفينيقي السوري القديم كان وراء ذلك، وجاءت دعوة جماعة أبولو إلى الاهتمام بالأسطورة طفرة مميزة لأنها صدرت عن وعي مسبق بقيمة هذا المعطى في إغناء بنيات المتن الإبداعي.

بل لم يتوان الشاعر المغربي المعاصر في إضفاء تهاويل أسطورية على شخصيات حكائية تاريخية، نظرا لزخم الأحداث المعجبة التي وسمت بها، وانبنى ذلك على وعي معرفي وجمالي بكل ما هو ممتع ومفيد، مستدعيا ما تبقى من حكايات، سيما إذا كانت ترجئ الموت أو تبطله، إنها شهرزاد إزاء جبروت شهريار، أي قوة الكلمة إزاء قوة السلطة، فتعطيل سطوتها هو إعلاء لشأن الكلمة التي تهب الحياة، وتتلاشى بعنفوانها أسباب الموت والبلاء[2]:

كَيْ تُتِم
شَهْرَزَاد
مَا تَبْقَى مِنْ حِكَايَات
وَكَيْ نَبْدَأَ نَحْنُ الحَكْيَ
مِنْ أَوَل
فَمَا أَجْمَلَ هَذَا الحَكْي
لَمَا يُرْجِئُ المَوتَ

وقد شكل الشاعر المغربي المعاصر عوالم قصيدته مستثمرا أبعاد الأسطورة، من تلوينات معينة تعتمد على الزخم الدلالي الذي تزخر به الشخصيات التاريخية الحقيقية، وحاول إضفاء ملامح

1 . ميشيل زيرافا، الأسطورة والرواية، ص 5.

2 . علي العلوي، أول المنفى، ص 15.

أسطورية عليها في إطار السياق الذي يضعها فيه، وكان ذلك استثمارا جديدا في استغلال إمكانيات الأشكال الأدبية لصالح نظام قصيدته، وهذا في حد ذاته لا يمثل انبهارا بالأساطير الغربية، أو ما يمس تلك الحضارة، بقدر ما يمثل استواء له تأصيلاته المتجذرة على صعيد الأبعاد الإنسانية، والتي إذا ما أجيد استثمارها تقدم نموذجا خلاقا يخضع لمقاييسنا وأسسنا الحضارية، زيادة على الغنى الظاهر في بنياتها الدلالية والجمالية، هكذا فإن عملية إحياء التراث لا تتم من الداخل فقط، بل لها مقوماتها التي تتصل بمتطلبات الإنسان أينما وجد، وهذا أمر مطلوب قد يعطي لموروثنا حياة جديدة مستمرة، فها هي شخصية فيديريكو غارسيا لوركا الشاعر الاسباني، عبر روايته الشهيرة التي تنطبع بملامحها الأسطورية، عرس الدم la boda de sangre، قد استحضرها الشاعر المغربي انطلاقا من أبعادها الدرامية العميقة، والتي تجعل العرس ينتهي بمأساة دموية تتحمل مجموعة من الأطراف نتائجها، هذا هو منطق الشاعر في استدعاء صور معبرة تكتسب مصداقيتها في التعبير عن حقائق الواقع المعيش، الذي يسعى إلى إعطاء المقاربات الممكنة من أجل إصلاحه وتكسير الصخور المحبطة[1]:

حُراس؟ وَالصخْرَةُ سِجْن؟ يَقْطنُه الأَسْيَاد
وَلُورْكَا في غَرناطَةَ يَبْكِي الأَحْفَاد
يَلْبَسُ ثَوْبَ الغَجَرِ الثانِي فِي عُرسِ الدمِ

يسمح هذا التوظيف بتجسيد الكثير من الرؤى واستخلاص جملة من التجارب المهمة، وحتى إن كانت هذه التجارب محددة بفترات زمنية معينة، وبفضاءات مكانية معلومة، فهي تقدم تجربتها العميقة على هذا المستوى، إذ: «إن الفنون قلما تكون ذات مستوى، أو أن تكون لها غاية واحدة، بل هي ذات دلالات معقدة تختلف بحسب الغاية المطلوبة منها، ويتغير ويتبدل مضمونها طبقا لقدرات أولئك الذين يطلبون»[2]، إن استثمار الموروث الثقافي الإنساني بأنواعه واختلافه يثير في نفس القارئ نوعا من الانفعال يتراوح بين مستوى السلب والإيجاب، وأي نتيجة تتحقق في خضم هذا الاستثمار تعد نتيجة طبيعية تقترن بمؤهلات القراء ورؤاهم وقدراتهم المعرفية.

وتعد أسطورة العنقاء مهمازا استلهمه الشاعر المغربي المعاصر في جانب كبير من منجزه الشعري، إذ لم تقتصر على التمظهر الواضح الذي تنطبع به النصوص الشعرية، بل غدت أحيانا الموئل الذي يستمد منه الشاعر رؤيته في شموليتها تشييدا لفضائه التدويني، كما هو الشأن مع ديوان «سآتيك بالسيف والأقحوان» فحينما يعمد إلى جدلية الموت والأمل في الانبعاث، فإننا يمكن أن نعتبر الديوان تسيطر عليه: «بنية الاحتراق المستمدة من أسطورة العنقاء التي تسربت بشكل مكثف

1 . أحمد الطريبق أحمد، هكذا كلمني البحر، ص 53.
2 . برناردي فوتو، عالم القصة، ص 138.

إلى الشعر العربي المعاصر، لكن لماذا يتوسل شاعر يدعو إلى أدب إسلامي بالأساطير الوثنية، ألا يتعارض هذا مع تصوره؟. الحق أن ثمة تعارضا إذا نظرنا إلى المسألة نظرة سطحية، ولكننا حين نظر إليها داخل تجربة الأمراني نكتشف أنه أعطاها حمولة إيمانية، مما يدل على أن الشاعر يحق له أن يوظف ما يشاء من الرموز كيفما كان مصدرها، المهم أن تكون الرؤيا حاضرة عند التوظيف أو الاستعارة[1]، تلك إذن خصوصيات الشاعر في تعامله مع أسطورة العنقاء.

والعنقاء من الطيور الأسطورية التي تناقلتها ألسنة العرب منذ القديم إلى الآن، بين مكذب لحقيقة وجودها ومؤمن به، لكنها تبقى ضمن الرصيد الثقافي الزاخر، أو الغني بأبعاده ورموزه، إذ اقترن فحواها بكل ما هو معجب ونادر، حتى قيل «جاء فلان بعنقاء مغرب»، لذا تعددت الروايات المقرونة بها، فقيل أنه لما خلق الله طائرا في غاية الحسن والجمال يدعى العنقاء، وأوحى إلى النبي موسى أن يجعله له مؤنسا يعيش في رغد بيت المقدس، لكن بعد قصة التيه راح هذا الطائر: «يأكل من الوحوش ويأكل الصبيان وغير ذلك من البهائم إلى أن ظهر نبي من بني عبس بين عيسى ومحمد صلى الله عليه وسلم يقال له خالد بن سنان فشكا إليه الناس ما كانت العنقاء تفعل بالصبيان فدعا الله عليها بقطع نسلها فبقيت صورتها تحكى»[2]، وهناك رواية تتصل بحنظلة بن صفوان، يروي القصاص المسلمون أنه رسول أصحاب الرس أو البئر المعطلة «وأن العنقاء ظهرت في مدنه فعدت على الناس فدعا عليها بانقطاع النسل وكان ذلك من معجزاته»[3]، فقد كانت من أعظم الطيور، تقيم في أحد الجبال تقتات من لحم الطير، وكان ذات يوم أن قل طعامها فانقضت على طفل ذهبت به، فتبرم منها القوم ودعوا عليها بالانقراض، هذه المواصفات العجيبة أغرت الشاعر فجعلها رمزا متداولا في شعره، إذ إنها تحتل أهمية كبرى في المخيال الجماعي، وهي تدل على الطموح والخلود، تختفي اندثارا في النار، ثم تعود لتنبعث من رمادها من جديد، فإذا ما حاولت الشاعرة الحكي عن ظروف مجتمعها، وأحوال الأهل والأصحاب انتقت رمزا دلاليا متنوعا من حيث مضامينه وإشاراته الفكرية والمعرفية، لأن الظروف القاسية لا يمكن أن تتغير بدون بذل الجهود لمواجهة العراقيل التي قد تعيق سبيل الإنسان، فمهما قست الظروف يمكن للإنسان أن يتجاوزها ليبعث من جديد على أحسن حال مما كان عليه، لذلك تؤدي هنا أسطورة العنقاء دورا دلاليا من حيث مضمونها ورمزيتها، كما لها دورا جماليا من حيث حمولاتها الحكائية التي تفتح أمام القصيدة آفاقا، فها هو الحزن ينجلي وزرقة عيون العنقاء تبعث الأمل والحياة من جديد[4]:

1 . سآتيك بالسيف والأقحوان، ص 16.

2 . محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، ص 334.

3 . نفسه، ص 335.

4 . مليكة العاصمي، شيء له أسماء، ص 26.

يَا عَبْدَ الأَرْض
سر نَحوَ البرْكَةِ وَالمَاء
وَنَحْوَ الزرْقَة في عَيْنِ العَنْقَاء
تَجد الإنْسانَ يَنُوءُ بِعَبْءِ الأَرْض
فَلاَ تَحزَن

ولم تتسرب أبعاد أسطورة العنقاء إلى المتن الشعري المغربي فحسب، بل مثلت ظاهرة عامة في أدبنا العربي، إذا امتدت تجلياتها إلى النقد الأدبي، وقد اعتمد غالي شكري هذه الأسطورة باعتبارها عتبة دالة وموجهة في سياق حديثه عن صراع الأجيال كحقيقة اجتماعية تعرفها المجتمعات الإنسانية في بقاع المعمور، وهو ليس بمعزل عن الصراعات الطبقية الأخرى، والمتمثلة أساسا في النضال المتواصل لتجاوز أي تخلف كيفما كان شكله، سيما ومتغيرات العصر بكل اكتشافاته العلمية والتكنولوجية، بذلك جاء تصوره لصراع الأجيال وكأنه:»يستصرخ العنقاء الجديدة أن تولد من الرماد المحترق»[1]، في إطار التمزق الذي أضحت تعاني منه الحضارة الحالية، في مناخ الأفكار والمذاهب التي ادعت لنفسها الشمولية والإحاطة بكل ما من شأنه أن يضمن السعادة الأبدية للإنسان، وفي إطار البكائية التي سادت الكون، نتيجة الصدمات المتتالية والتغيرات الرهيبة، ما يحتم علينا تقديم قراءات جديدة بغية تحسين الوضعية، فإن الشاعر عبد الكريم الطبال يتساءل، عن جدوى الأساطير التي استدعتها القصيدة المغربية المعاصرة وإلى أي حد استطاعت أن تسهم في إغناء بنياتها؟ وما هي الإضافات التي قدمتها؟ أسئلة متعددة وإشكاليات متجددة قد تنبثق عن هذا الاستثمار، فالأمر إذن، يرتبط بانطباعاتها التي ترتسم في ذهن المتلقي، فكلما التقط إشارة أسطورية إلا واختبر مخزونه المعرفي ما يمكنه من إعطاء قراءات تلائم مقصدية الشاعر[2]:

أن قلت أَن المَطَرَ الَّذِي يَسْقُطُ فِي الرصِيف
يَرْثِي
يَحْلُمُ أَنْ يَكُونَ مِن رَصَاصٍ
لَوْ أَنهُ الغُبَارُ
لَوْ أَنهُ العَنْقَاء القَادِمَة
فَإنمَا أَقُولُ
شَيْئاً مِنْ صَحَائِفِ المَطر

رؤية تستهدف قضايا الأمة، من بيروت التي احترقت وذهبت العواصف برونقها وشموخها،

1 . غالي شكري، العنقاء الجديدة، صراع الأجيال في الأدب المعاصر، ص 10.

2 . عبد الكريم الطبال، الأعمال الكاملة، 1/ 228.

بأيدي العدو التي امتدت إلى بنيانها لتهدمه، والى أضوائها المشعة لتطمسها، لكن يا ترى، ألا يمكن لهذا البلد أن يستعيد عافيته ويبعث من جديد، إنها قضية إرادة وعزم على تجاوز الصعاب، فهي بيروت العنقاء التي تعود لتنفض الرماد عنها في بعث جديد[1]:

بَيْرُوت العَنقَاء
بسَاحَات العَاطِفَة امْتَلأَتِ حُزْنا
فَقَأَ الشُّوكُ الأَحْدَاقَ
انْسَكَبَتْ قَطْرَةُ صُبح في ثَغْر

واستدعى الشاعر المغربي المعاصر من الأساطير التي لها دلالات التحدي وعدم الاستسلام، واستكمال السبيل إلى منتهاه مهما اشتدت العوائق، فهي غنية بمقوماتها التي ترتبط بشخصياتها وأماكنها وأحداثها، ولعل أسطورة سيزيف بما لها من انثيالات، والتي لم تفتأ تعاود الكرة، المرة بعد الأخرى، حتى إيصال الصخرة إلى القمة، إذ كلما سقطت وحصل الفشل، إلا ويتنامى الإصرار وتزداد العزيمة[2]:

مِنْ غَير عُنقود ودُونَ قَطرَة مِنَ المَطر
وَغُربَتِي سِيزِيف رَمى بِه القَدر

وتعود المحاولات المهتمة بتفسير الأسطورة إلى فلاسفة الإغريق، في محاولة الحسم في مصدرها، وما تزخر به من قصص وحكايات تتراوح بين ما هو واقعي وما هو خارق، إذ اعتبرت عبارة عن مجازات وكنايات اخترعها مؤلفون مجهولون بغية إيصال قيم معينة تحمل عظات وعبر، كما أنها ذات أبعاد فلسفية تنم عن توجه فكري معين، بل حلت أحيانا إدعاءات الأساطير محل الطبيعية، في تفسيرها لبعض الظواهر المتعلقة بمجموع هذا الكون، وذلك قبل أن تأتي الثورات العلمية بنتائجها الحاسمة[3]:

وعن كَنز سُلَيمان المَكنون
يَجُود بهِ الثورُ الأَعْظَم في ذرْوته
وهو يُبَدل وَضْع الأَرْض
إلَى قَرْن آخر
يَجُودُ به الثوْرُ الأعْظَم

1 . محمد فريد الرياحي، محمد بنعمارة، العشق الأزرق، ص 124.
2 . أحمد المجاطي شاعرا وإنسانا، المشكاة، ق (مدينتي)، ص 92.
3 . مليكة العاصمي، شيء له أسماء، ص 20.

ولم تتوان التيارات الأدبية الحديثة عن استثمار المباهج الأسطورية، إذ وجدت إقبالا من الرومانسية والبنيوية وغيرها، بل إن أصحاب التيار النفسي مثلت لهم ملاذا مناسبا يهرعون إليه لممارسة تنظيراتهم النفسية، وأصبحت بذلك -في نظر هذه المدارس- قريبة من الحقيقة بعيدة عن المجاز، لأن مؤلفها وإن كان أحيانا مجهولا، فإنها تعبر عن تقاليد معينة وأنماط معيشية واقعية، تصدر عن مجتمع معين وتعبر عن تطلعاته، وتهدف إلى وضع حلول للأزمات التي يتخبط فيها، والمشاكل التي تعتريه، فكما اعتبر برونيسلاف مالينوفسكي، والذي قضى ردحا من الزمن في إحدى جزر ماليزيا، بأن الأسطورة: «قوة اجتماعية مهمة، فهي ترسي أسس بنية المجتمع وقوانينه، وقيمه الأخلاقية، وهي تعبر عن المعتقدات وترمز إليها، وتمنح التقاليد هيبة ونفوذا، كما تقود وتوجه في النشاط العملي، وتعلم قواعد السلوك، وهي على صلة وثيقة بجميع جوانب الحياة الشعبية، بما في ذلك بالطبع، الطقوس على وجه التحديد»[1]، ولها أيضا من الوظائف ما يجعلها قمينة بكل اعتبار من زاوية استثمارها كمرتكز تفسيري يقوم بوظيفته الابتدائية في تفسير الطقوس الاجتماعية، وإن لم يكن دائما الطقس يسبق الأسطورة، فجاءت بعض الأساطير بعيدة الصلة عن أي طقس اجتماعي، لكنها تبقى ذات فعالية في التسرب إلى كنه المجتمع للإحاطة بطقوسه وتقاليده.

ونحن نعلم كذلك غنى بنياتها المتعددة والمتنوعة والتي تتيح قراءتها من مختلف الزوايا، نتيجة مرونتها للتعامل مع المناهج الإنسانية التي تسعى إلى مقاربتها، وقد حذا هذا التميز الذي تستأثر به الأسطورة بالشاعر البريطاني درايدن، أن يعتبر الملحمة باعتبارها وعاء للأسطورة، أعظم ما يمكن لروح الإنسان أن تبدعه، إذ هي قصائد قصصية طويلة تحكي عن أعمال بطولية تصدر عن بطل معين، لها مغزى قومي واضح، تصل إلى حد الروعة والجلال بتجاوزها أحيانا قدرات البشر، ولعل أول ما يميز الملحمة هو ذلك التنوع الهائل والتشعب في الموضوعات، وعلى الرغم من أن أحداثها: «عيانية مفردة وأن أبطالها أشخاص قد يكون لهم وجود فعلي في الحياة، فإن الملحمة تتجاوز ذلك الواقع المشخص العياني المحدود وتسمو عليه، كما أنها تعكس بعض القيم والمبادئ والمثل العليا التي ترتفع عن الحياة اليومية المألوفة والتي تصدق على الإنسان ككل بعيدا عن قيود الزمان والمكان وهذا هو ما يعطي الملحمة طابع الروعة والعظمة والجلال»[2]. لذا كان تصادي القصيدة المغربية المعاصرة مع الأسطورة من زاوية حمولاتها المعرفية والدلالية، لتظل من الأعمال المهيبة التي تداعب مخيلة القراء وتعبر عن آمالهم وطموحاتهم.

وموازاة مع قضية الموت والانبعاث من جديد، اهتم الإنسان كذلك منذ القديم إلى الآن

1 . نزار عيون السود، نظريات الأسطورة، عالم الفكر، المجلس الوطني، الكويت، م: 24، ع 1-2، 1995، ص 222.

2 . أحمد أبو زيد، الملاحم كتاريخ وثقافة، مثال من الهند، الرمايانا: عالم الفكر، المجلس الوطني، الكويت، م 16، ع 1 أبريل، ماي 1985، ص 8.

بظاهرة الموت والحياة، خصوصا فيما يتصل بقوت يومه وبنسله، لذا اعتبر مبدأ الحياة والخصب من المبادئ العامة التي تتصل بالنبات والحيوان، فاحتلت النظرية السحرية القديمة التي قدمت مقاربة لتوالي الفصول حيزا هاما، في محاولة الإنسان التوصل إلى تفسير صحيح يشفي تطلعه إلى الظواهر التي تتوالى من حوله، دون أن يجد لها تبريرا نهائيا، واستطاع الإنسان في سعيه ذلك، أن يجعل تموز أو أدونيس آلهة مسؤولة عن الخصب وإعادة بعث الحياة في النبات والحيوان فقد:»كانت شعوب مصر وغربي آسيا تمثل موت الحياة وبعثها السنويين، سيما حياة النبات تحت أسماء أوزيس وتموز أو أدونيس واتيس، فشبهوا النبات بإله يموت كل سنة ثم يقوم من بين الأموات»[1].

وقد أفضى هذا الاعتقاد إلى عبادة هذه الآلهة، وإقامة مراسيم وطقوس خاصة بها عند الشعوب التي عبدتها، وذلك في مواسم تحتفل بهذه المعتقدات وتحيط بجزئياتها كتموز الذي يظهر في الآداب البابلية زوجا محبا لعشتاروت الإلهة الأم الكبرى التي تجسدت فيها قوى التناسل في الطبيعة، بحيث يعتقد أن تموز يموت كل سنة متنقلا من عالم الأرض إلى عالم آخر، لتبحث عنه قرينته عشتاروت. إبان هذا الغياب تنقطع عاطفة الحب حتى يعود مع حبيبته مضمخين بماء الحياة:»ويظهر أن الرجال والنساء كانوا يندبونه كل سنة مع موسيقى الناي والمزمار في أواسط الصيف في الشهر الذي سمي باسمه، شهر تموز»[2]، واقترنت أسطورة أدونيس بقصة محزنة يخيم عليها الحزن والحداد، بحيث كان شابا جميلا أولعت أفروديتي به حبا، ولما وضعته الآلهة في عهدة بريسيفوني آلهة العالم السفلي، ولما فتنت هذه الأخيرة بدورها بجماله، أبت أن تعيده، إلى أن افتدته افروديتي وأعادته، وهكذا حكم إله الموت زيس بينهما بأن يظل شطرا من السنة مع بريسيفوني تحت الأرض في العالم السفلي، وشطرا آخر مع افروديتي في العالم العلوي، إلى أن صرع أدونيس إله الحرب آريس الذي كان عاشقا لافروديتي، هذه الملامح كلها استلهمها الشاعر المغربي المعاصر، في مزجه بين الوقائع التي يهدف إيصالها ومعالجتها بكيفية تجعل من أحداث التاريخ الأسطورية، ملاذا يتوسل به كلما أراد التعبير عن قضية ما[3]:

توحدت –كَلَمْع النقْش– عشْتَرُوت
افروديت
وَلادَةَ
أَوْ زَوْجَة العَزِيز
وَاحِدَة

1 . جيمس فريز، أدونيس أو تموز «دراسة في الأساطير والأديان الشرقية القديمة، ص 18.

2 . نفسه، ص 21.

3 . أحمد الطريبق أحمد، هكذا كلمني البحر، ص 130.

تتضح إذن ملامح أسطورة أدونيس، من خلال إصرار الشاعر المغربي المعاصر على إعادة استحضارها بجميع حمولاتها الدلالية، التي تقوم على التضحية دون يأس أو قنوط، ومواصلة العطاء الذي يؤدي إلى الخصب والغنى، فهي ثنائية التماثل والتبادل، إذ مثلما أدونيس تظل دجلة مصدر الغنى والخصوبة، تتراءى أعينها دائما مغرورقة متأهبة للعطاء[1]:

كانت «عِشْتَار الجُرْح» تُصَلي... وَ تُصَلي
تَتَرَاءَى دِجلة فِي عَيْنَيها دمعة عِشْقٍ حَمْرَاء
انْسابت فِي رَوْعَ أَدُونِيس المذبوح
مَنْ يَثْأَرُ لِلرُّوحِ المَصلوبة فِي جُدْران المطهر

لطالما واجه الإنسان الموت باعتباره قضية وجودية شكلت له هاجسا حقيقيا تعامل معه بقلق كبير لأنه كلما آمن بجانبها الحتمي الذي يصيب الإنسان، اندهش أمام شقها الغامض في بحثه المتواصل عن حل ألغازها، وامتد هذا الصراع منذ القديم كما تخبرنا به أسطورة جلجامش السومرية التي دونت بثلاثة آلاف سنة قبل الميلاد، والتي تحكي عن الملك جلجامش الذي سعى باحثا عن سر الخلود وتحقيق حياة أبدية، لكنه عاد من رحلاته بعد أن تلاشت آماله، وسطعت أمامه حقيقة الحياة والموت، لكن الإنسان رفض الاستسلام لهذا المصير وراح يعبر عن انتصاراته في أشكال أسطورية تؤكد على الانبعاث بعد الموت، وعودة الخصوبة بعد طول المحل والجفاف[2]:

وَتَمْنَحُهُ خضرة الذكْريات
وَأَسرار عِشتَار
سحر البَساطة وَالعَندلِيب

وقد تكررت أسطورة الموت والانبعاث عبر الحضارات والعصور، فكما تدل على ذلك أسطورة تموز أو أدونيس عند الشعوب السامية في بابل وسوريا، فكذلك الشأن عند باقي الشعوب، فإن اختلفت أسماء الأساطير فإنها تدل في مضمونها عن مقصدية واحدة، وتؤسس في سياق مشترك لطموحات الإنسان في العودة إلى الحياة مرة أخرى بانبعاثه.

لذا ارتأى الفلاسفة والمفكرون أن مقاربة الرمز ومحاولة تبين دلالاته، هو الطريق الصحيح لتقييم تطلعات الإنسان الذي عاش في حقبة معينة ومعرفة طرق تفكيره، ما حذا بالشاعر إلى الاستفادة من الطاقة الخلاقة التي يقدمها في إطار إغناء قصيدته ومحاولة مدها بما يثري جانبها

1 . نفسه، ص 101.

2 . عبد السلام بوحجر، أجراس الأمل، ص 70.

الدلالي والمضموني، فغالبا ما يشي الرمز بالكثير من الدلالات، حتى إذا أحطنا بسياقاتها نكون قد قطعنا شوطا في فهم السلوك الإنساني في بعده الفردي والجمعي، يقول الشاعر[1]:

مَرْزوقة
حورية مَاء
تَصاعد لَيلا مثل عَمود ضِياء
من أعماق «واد ملِيل»
لِتُنشف شعر غدائرها الخضراء

ولم تكن قيمة الرمز والأسطورة مقتصرة على زمن أو مكان معين، بل ظلا تراثا إنسانيا يمكن أن يبلور في أي لحظة من لحظات التاريخ الإنساني، لذا عمد الشاعر المعاصر إلى إمكانياتهما وجعلهما يتساوقان مع قضايا عصرنا الراهنة، بل ييسران على المتلقي في نطاق تداولي مقاربة تلميحات الشاعر التي يتوخاها، لذا فوظائف عالم الرمز لا تقتصر: «على الوظائف المحدودة التي تقدمها تلك الرموز للإنسان في مكان وزمان م عينين، وإنما تتجاوزهما إلى القيام بوظائف ذات طبيعة مطلقة لا تتقيد لا بحدود نسبية الزمان والمكان، فالفكر الإنساني -على سبيل المثال- الذي يكتب له الخلود هو بالتأكيد من هذا القبيل فسرمدية هذا الفكر تسمح من ناحية للإنسان بالتشابه النسبي مع الإله المتصف بالأزلية والأبدية المطلقتين، بغض النظر عن اختلاف عوامل الزمان والمكان ومن ناحية أخرى، فإن تأثر سلوكات الأفراد والجماعات بقوة شحنة عالم الرموز تتغلب عادة على قوة المؤثرات المادية بحيث تصبح مثلا انتفاضات الشعوب المدرعة بذخيرة عالم الرمز، قوة ماردة تشبه القوة الإلهية التي تعصف بالمستعمرين والطغاة مهما تصلب عود سلطانهم المادي»[2]. وتتسع قيمة الرمز والأسطورة لأن أسسهما تستمد معالمها من اللغة والفكر والعقائد الدينية والمعرفة والعلم، هذا التنوع يضفي عليها ثراء وغنى، ويجعل من الرمز والأسطورة اختيارا مقبولا.

لقد كان الإجماع على أهمية الأسطورة كرمز دلالي من طرف جملة من الدراسات الإنسانية لدورها الحاسم في مقاربة بعض الحقائق واكتشاف طبائع الأشياء، بل ما يمور أحيانا في العقل البشري من ملكات تتجسد في الطقوس التي ميزت تلك المجتمعات والشعوب.

هذه الإمكانيات الهائلة للرمز والأسطورة جعلت الشاعر المغربي المعاصر يتوسل بأبعادهما لتحقيق مراميه، بتدعيم بنيات القصيدة واستثمار تصوراتها في السياق الذي يرتضيه، واستطاع

1 . إدريس الملياني، مغارة الريح، ص 22.

2 . محمود الداودي، في الدلالات الميتافيزيقية للرموز الثقافية، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، م 25، ع 3، يناير / مارس 1997، ص10.

الشاعر أن يقدم تفسيراته المتعلقة بمستويات رؤيته لتوجهات الرمز بصفة عامة، فأعاد أحيانا ترتيبها بحسب مقتضى الحال الذي تقتضيه قصيدته.

هكذا إذن حتى وإن كانت الأسطورة في بعدها المعجمي تعني الأباطيل أو تلك الأحاديث التي لا نظام لها، كما جاء في «لسان العرب»، فهي كذلك في بعد آخر تتعلق بزخرف الأقاويل وتنميقها: «يقال سطر فلان على فلان، إذا زخرف له الأقاويل ونمقها، وتلك الأقاويل الأساطير والسطر»[1]، بذلك «يحوطها سحر خاص... إذ هي توحي بالامتداد عبر المكان وعبر الزمان... توحي بالعطاء المجنح للعقل الإنساني وللوجدان الإنساني، توحي بالحلم حين يمتزج بالحقيقة، وبالخيال وهو يثري واقع الحياة بكل ما يغلفه ويطويه، وفي إسار من الوهم يخفيه ليخلق منه دنيا جديدة هي شعر الأحداث، وتهويم الطموح الإنساني، نحو المعرفة ونحو المجهول»[2]، من هنا امتزج سحر الأسطورة بشذى القصيدة لنصغي إلى شذو العنادل وهي تصنع عوالمها السحرية العجيبة ببساطة وعفوية، إنها ذكريات لا تيبس خضرتها[3]:

وَتَمنحه خضرَة الذكرَيات
وَأسرار عشتار
سِحر البَساطة وَالعَندَليب

لا تكمن فقط أهمية الرمز والأسطورة في إغنائهما لبنيات القصيدة، بل أصبحا ملمحا ضروريا يحتم الاهتمام به، لكونهما معبرا يفك مغالق الشعر، سيما المعاصر منه، فالأصوات التي تعالت معلنة غموضه أو تعقيده، تتهاوى إذا ما حاولنا فهم أبعادهما، خصوصا وأن الثقافة الأسطورية أحيانا: «لا تكاد تكون عنصرا غائبا عن ثقافة المحدثين من قراء الشعر الجديد ونقاده على السواء، وهو أمر يؤدي إلى عدم فهم هذه الأشعار من ناحية، والعجز عن فهم دلالاتها الرمزية من ناحية أخرى، والأمر الثاني أن الجهل بهذه الثقافة الأسطورية، قد ساهم في خلق قناعة عامة لدى كثير من المحدثين بغموض الشعر الجديد بسبب إيثاره للرمز والأسطورة على ما عداها من وسائل الرمز الأخرى»[4] لذا يعد الاحتفاء بهذه الظاهرة من قبيل توثيق الصلة بين الشعر وقرائه، فالشاعر المعاصر كما سبقت الإشارة إلى ذلك أضحى مثقفا بأوسع معاني الثقافة الإنسانية.

خلاصة

يترسخ لدينا الاقتناع، إذا أردنا مقاربة الموضوع الذي نحن بصدده، والموسوم بالقصيدة

1 . ابن منظور، لسان العرب، المادة: سطر، ج 4/ 364.
2 . فاروق خورشيد، أديب الأسطورة عند العرب، جذور التفكير وأصالة الإبداع، ص 19.
3 . عبد السلام بوحجر، أجراس الأمل، ص 70.
4 . إبراهيم عبد الرحمن محمد، مناهج نقد الشعر في الأدب العربي الحديث: الشعر والشعراء، ص 140.

المغربية المعاصرة، من مظاهر البنية المعرفية، بأننا نطأ أرضا ممتدة التخوم، لذلك سيكون من الصعب، إن لم يكن من المستحيل الإحاطة بكل تجلياته، فهو يمتد بقدر امتداد الفعل الإنساني الذي لا يتوانى يتجدد ويتطلع ويستمر، وثمة تكمن الدلالة المتولدة التي براها عز الدين إسماعيل، في لملمته للممتد الفكري والمعرفي الذي يتماهى عبره الشاعر المعاصر، إذ تتكامل ثقافة العصر في شتى جوانبها لتنعكس في القصيدة، لذلك ليس من الغريب أن يكون الشاعر مثقفا بأوسع معاني الثقافة الإنسانية[1]، لذلك آثرنا مقاربة بعض مظاهر هذه البنية لا غير، سيما وأن المقام كذلك يستوجب الإشارة بدل الإفاضة، فهذه الثقافة تمتح من الماضي، وتؤسس للحاضر، وتشرئب في بناء خلاق إلى المستقبل، مستثمرة الحمولات التاريخية بجميع تمظهراتها من منظور الحياة اليومية التي تتطلب حيوية الأفكار ومرونتها، لتظل المشترك الذي يوحد الأمم والأجيال، ما يضفي عليها طابعا تداوليا، بحيث تزدان تألقا كلما أضيف إليها من الخبرات في سياق التكامل الفكري والمعرفي الذي ما يفتأ يتخذ لبوسا متجددا عبر متوالية الزمن والزمان، فالمتن المستهدف بالدراسة بالقدر الذي تتحقق فيه الخصوصية النوعية القائمة على مفهوم الشعر، يمكنه أن يخترق هذه الأبنية الجمالية[2]، ليستفيد من البنية المعرفية الإنسانية بجميع أشكالها الثقافية والإبداعية والعلمية... فإننا في سياق اشتغال الدلالة وفق قواعد جمالية تجعل من النص الشعري فضاء منفتحا، خصوصا وأن النص المعاصر أصبح تواقا إلى إلغاء الحدود بين جميع الأنساق الثقافية والمعرفية والفكرية، لصالح استلهام أشكالها التعبيرية ومستوياتها الدلالية، ومن ثم يحدد صيغا للارتقاء بهذه الدلالة من مستوى إلى آخر، بحسب مقتضيات السياق والمساق، وكذلك الرؤية والطموح والعزم.

فإذا كان الشعر أسلوبا في الحياة، ومقاربة راقية لإيجاد صيغ تنتشلنا من ضغوط الواقع المضطرب، ليسمو بنا عبر رؤى تعبيرية تتيح لنا الاستمرار في هذا العالم بمؤتلفه ومختلفه، فلا غرو إذن، أن يكون عميقا ومبهرا ومتساميا.

المصادر والمراجع

1 . عز الدين إسماعيل الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص 14.

2 . بوبكر منور، القصيدة المغربية المعاصرة، وظائف البناء الحكائي، ط1/ 2015.

- القرآن الكريم

أ. الكتب

- إبراهيم عبد الرحمن محمد، مناهج نقد الشعر في الأدب العربي الحديث: الشعر والشعراء، مكتبة ناشرون، الشركة المصرية، لونجمان، ط1/ 1997.
- أحمد الطريبق أحمد، هكذا كلمني البحر، النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1/ 1996.
- ادريس الملياني، مغارة الريح، النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1/ 2001.
- أنور الجندي، خصائص الأدب العربي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، دار الكتاب المصري القاهرة، الموسوعة العربية الإسلامية 7.
- برناردي فوتو، عالم القصة، ترجمة: محمد مصطفى هدارة، عالم الكتب، مؤسسة فرانكلين، القاهرة نيويورك/ 1969.
- ابن كثير الدمشقي القرشي، تفسير القرآن العظيم، مكتبة الهلال، بيروت، ط1/ 1988.
- ابن منظور الإفريقي المصري، دار صادر، بيروت، الطبعة3/ 1414 هـ..
- بوبكر منور، عربة النقد وحصان الإبداع: مقالات أدبية، شركة عين برانت، وجدة، ط1/ 2015.
- جيمس فريز، أدونيس أو تموز، دراسة في الأساطير والأديان الشرقية القديمة: ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط3/ 1982.
- حسن الأمراني، سآتيك بالسيف والأقحوان، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1/ 1996.
- خالد بلقاسم، أدونيس والخطاب الصوفي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط 1/ 2000.
- رضوان الإدريسي، زمن القهر، البنيان، الدار البيضاء/ 1993.
- ريتا عوض، أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1/ 1978.
- سيد قطب، في ظلال القرآن، دار الشروق، ط 25/ 1996، المجلد الرابع، 12/ 1949.
- عبد الكريم الطبال، الأعمال الكاملة، وزارة الثقافة، دار المناهل/ 2000.
- عبد الله كنون، النبوغ المغربي في الأدب العربي، ج1.
- عبد الرحمن بوعلي، حولات يوسف المغربي، منشورات مجلة ضفاف 2 - مؤسسة النخلة، وجدة، ط1/ 2003.
- عبد الله كمال، التحليل النفسي للأنبياء، دار الخيال، القاهرة، ط1/ 1996.
- عباس الجراري

• الأدب المغربي من خلال ظواهره وقضاياه، مكتبة المعارف، الرباط، النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط2/ 1982.

• الثقافة من الهوية إلى الحوار، منشورات النادي الجراري3، الهلال العربية، الرباط، ط1/ 1993.

- عبد الله زريقة، تفاحة المثلث، بنشرة الدار البيضاء، ط 1/ 1985.

- علي العلوي، أول المنفى، مطبعة النخلة، وجدة/ 2004.

- عبد السلام بوحجر، أجراس الأمل، المركزية، وجدة، ط1/ 1981.

- غالي شكري، العنقاء الجديدة، صراع الأجيال في الأدب المعاصر، دار الطليعة، بيروت، ط1/ 1977.

- محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، دار الفارابي، بيروت، دار محمد علي صفاقس، تونس/ 2005.

- محمد بنعمارة، في الرياح وفي السحابة (أنشودة الذي يأتي): ، فضالة، المحمدية/ 2001.

- محمد أحمد جاد المولى، وعلى محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، والسيد شحاتة، قصص القرآن. دار الجيل ، بيروت.

- محمد الميموني، الأعمال الكاملة، منشورات وزارة الثقافة والاتصال، دار المناهل، الرباط/ 2002،

- محمد السرغيني، من أعلى قمم الاحتيال، دار ما بعد الحداثة، فاس ط1/ 2001.

- محمد فريد الرياحي، محمد بنعمارة، العشق الأزرق، مطبعة النهضة، وجدة، ط1/ 1396ه.

- مليكة العاصمي، شيء له أسماء، المؤسسة العربية، الدار البيضاء، ط1/ 1997.

- ميشيل زيرافا، الأسطورة والرواية: ترجمة: صبحي حديد، عيون المقالات دار قرطبة، الدار البيضاء، ط2/ 1986.

- ب. المجلات

- عالم المعرفة، المجلس الوطني، الكويت

  • عدد 284، س 2002.
  • مجلد 16، ع 1 أبريل، ماي/ 1985.
  • مجلد 24، ع 1-2/ 1995.
  • مجلد 25، ع 3، يناير- مارس/ 1997.

- المشكاة ع 24، س 6/ 1996.


عبد القادر الدحمني
معزوفة لرقصة حمراء
رواية

ديوان «كتابات خارج أسوار العالم» لمليكة العاصمي
(الهوى والهوية)

الحسين آيت مبارك[1]

يسهم كل منا بما غزر أو نزر في صياغة فصول الحياة وتفاصيلها، ولكن المغامرات -بحسب هنري جيمس- «تحدث لمن يعرفون كيف يحكون عنها»[2]..

أتصور أن جماع هذه الحكايات هو ما يؤسس للوعي الجمعي، وبها تنماز ذات عن أخرى، ما يستدرجنا إلى الاعتقاد بأن المغايرة تتحقق بالمغامرة.

وإخال أن ما يحسب لتجربة الشاعرة مليكة العاصمي في ديوانها الأول الصادر في طبعتين متتاليتين (1987-1988)، هو مغامرة البداية، ومغامرة انخراط الأنثى في تجربة الكتابة، ومغامرة خوضها فيما لم نعهده في بنات جنسها، ثم مغامرة سعيها إلى لم شظايا الهوية ولحم عراها.

ومع ما يؤذن به هذا الديوان من شطط البداية وزللها؛ إذ تناهبها ضيق عطن اللغة وخفوت الموازنات الصوتية ونضوب معين التخييل وهيمنة المعالجة المباشرة، وخنق القصائد قبل تمامها أحيانا، فإنها وإن لم تصالح الشعر تماما، غير أنها صالحت مشاعرها، وأعلنت الوفاء لرؤيتها للعالم، في زمن كان يصعب فيه أن تحلم ناهيك بأن تنبس ببنت شفة.

استكانت الشاعرة في هذا الديوان إلى همساتها وخواطرها في وضوح للوشائج اللغوية، واطراح للإيهام والإبهام في المعاني والمقاصد، واستغلال للتقنيات البلاغية المتاحة، بعيدا عن كثافة الرموز والأساطير، والإسراف في لعبة البياض والسواد. وآثرت العاصمي الصوت على الصمت في أوان حصن فيه الفساد معاقله وأقام أسوارا شامخة ضد كل صور التمرد، في إصرار على تنكب وجهة التاريخ خطوا إلى الوراء.

إنها الحال البدهية لأنثى غضة العود، ما انفكت ترسل عيونا شاخصة وفاحصة فيما يعتمل حولها، تتحسس تقاسيم هويتها، وتبحث عن موطيء قدم وموطن قلم لها.

1 . أستاذ باحث، كلية اللغة، مراكش.

2. نقلا عن «صناعة الذات وصناعة العالم»، جيروم برنر، مجلة فصول، العددان 87-88، خريف 2013/ شتاء 2014، ص 230.

1. عتبات العتاب

«كتابات خارج أسوار العالم» عنوان ينم عن التباس الشعر بالكتابة، فتجرد الشعر من بعض كذبه وهزله، ليقبس بعض جد الكتابة وصدقها، ثم جنح إلى التحصن بأسوار العالم أملا في أن يستوشي حقائقه ويستخبر دقائقه.

أنجب هذا الأمل رسائل ملؤها النقض والرفض، وبيانات عن الذات أسها التوجع والتفجع. ومن الذات إلى العالم عتبات لعتاب رقيق، وتيمات تنوء بها هذه الرسائل، بل هي بلاغات شعرية عن الهوى والهوية.

فلا عجب أن تنفلت مليكة العاصمي ببوحها خارج طوق عالم موبوء، ضاق جِرْمُهُ بما فاض من جُرْمِهِ، فكانت نبرة الألم ملاك متن الديوان من الناصية إلى المنتهى؛ إذ دبج بحس متمرد فاجع يشي باعتصار النَّفْس والنَّفَس، رفضا لامتهان الكرامة والتجرد من العمق الحضاري وتكريس ثنائية السيد والعبد، وعد البلاد والعباد جسورا لعبور شرذمة من الانتهازيين.

بين «الرؤيا» و»زيارة الفارس القديم» استظلت الكتابة بالسديم، وأُجبرت الشاعرة على تعقب الضوء الهارب في عيون متعبة أرهقها السهر، فتاه حلمها الأبيض على مراكب كانت تصارع العباب، تقول:

أبحرت في عيونكم أنا،
ملاح هذي اللجة التعيس
يواجه الأمواج في ضراوة الرياح
وجدت البحر مربدا عبوس
وجدت دوني الأقفال الصدئة[1].

لم تكتف مليكة العاصمي بإعلان هويتها عبر الضمير المتصل بالفعل (أبحرت)، بل قَفَّتْهُ بقولها: «أنا» لترسيخ هويتها، ثم ذيلته بتكرار فعل (وجدت) في سطرين متعاقبين.

أبحرت في عيونكم أنا،
ملاح هذي اللجة التعيس

استعان الملاح بأشرعته ليواجه شريعة البحر. وتوظيف الملاح، هنا، استلهام لروح الشعر العربي والعالمي معا. فقد رصدت (ملحمة الأوديسا) ما عاناه أوديسيوس (يقال له أيضا أوديس

1 . ديوان «كتابات خارج أسوار العالم»، مليكة العاصمي، ص 18.

أو أوليس) من أهوال في غياهب البحار في رحلة أوبته من طروادة[1]. كما احتوت قصيدة توماس إليوت «الأرض الخراب» تيمة الملاح، وهي القصيدة التي فشا صيتها في الثقافة العربية، وتأثر بها ملأ جم من المبدعين العرب. ولا يمكن الذهول عن الرحلة السندبادية التي كرستها «ألف ليلة وليلة»[2]، وتأثرها بها الشعراء العرب، المغمور منهم والمشهور[3].

وتقول الشاعرة في سياق آخر:

حملت مثلما يحمل ملاح يجيء من مدينة الأصداف
تتعبه أثقاله الثمينة..[4].

أجرت الشاعرة تدبير هذا المعنى على تكاتف الصورتين البديعية والبيانية، إذ سلكت المجانسة الصوتية (حملت – يحمل) في طي صورة تشبيهية تقرن بين المبدع والملاح، وتشف عن «أنا» تجتر أحلامها الوردية، وتصارع الأمواج الجارفة والرياح العاصفة من أجل بلوغ غاياتها، غير أن كثافة الأسداف أبهتت في عيونها بريق الأصداف.

جاءت الشاعرة مزهوة بما أزهر في دواخلها من مشاعر، وما تقاذفها من هواجس في عنفوان الشبوب:

حلمت بالنهار
حلمت بالشبابة التي خلدها صحابنا القدامى
رحت أرعى أثرا نديا من رطوبة البحار[5].

غير أنها اصطدمت بعيون استوطنها أرق عتيق، فانكسرت توقعاتها على عتبة الواقع، إذ لا تكاد تمضي في أحلامها حتى تُفجع بموت هذه الأحلام في عتمة الظلام، وتُفجأ بانغلاق القلوب:

وجدت دوني الأقفال الصدئة
على قلوبكم

1. «أوديسيوس» أو «أوليس» من أبطال حرب طروادة، هو صاحب فكرة الحصان التي هزمت الطرواديين. بعد تحقيق الانتصار عاد كل المحاربين إلى البلدة، وظل هو تائها في البحر لعشر سنين، وبقيت زوجته تنتظره وتحتال على من أرادوا تزويجها. لمزيد من التفاصيل عن هذا البطل يمكن مراجعة الإلياذة والأوديسة لهوميروس.

2 . سندباد بحار بغدادي، وهو من شخصيات «ألف ليلة وليلة»، سافر سبع سفرات لاقى فيها من المصاعب والأهوال ما تشيب له الولدان.

3 . «السندباد» شخصية مركزية في أشعار بدر شاكر السياب، حتى إنه أضحى مقترنا بها، وخاصة في قصيدته المشهورة «رحل النهار»، كما وظفها صلاح عبد الصبور وغيره كثير من الشعراء.

4 . الديوان، ص 16.

5 . نفسه، ص 16-17.

وجدتها
مصاريع الزمن
وجدت في طريقي أثرا
لأقدام الغزاة السابقين[1].

ثم تضيف في صورة تشبيهية داعمة لحقيقة هذه القلوب:
قلوبكم
كقلعة الصفيح[2].

هي قلوب تستعصي، إذا، على الاقتحام، جعلت مليكة العاصمي تخطو على غير هدى، ساحبة وراءها مساحة مترامية من الحزن، ما درأها إلى أن تضن بدمعها، أو لربما استنفدت رصيدها منه، فنضب معين عينها:

قفي فقد تحجرت في الأعين اللآلئ وانثنى القدم
وحشية عيونكم يا هؤلاء
مُنْتِنَةٌ أيديكم من أثر الدماء[3].

وتتضافر البيانات الشعرية في هذا الديوان لتجهر بصعوبة اجتثاث ما جذره تطاول الأيام وتراخي السنين:

أهلي جرهم الحزن إلى الأسحار فماتوا
في وقت جد بعيد أوطن ذل في أعماق
سكان الليل[4].

إنه اللقاء المستحيل بين فراشة عاشقة وامقة وتواقة لعالم المثال وبين الكائنات الليلية المناوئة للنور، أو بين ذات منظمة وعالم موسوم بالفوضى:

سكان الليل
أفاقوا في أعماق الليل
ناقة جيراني

1 . نفسه، ص 18-19.
2 . نفسه، ص 19.
3 . نفسه، ص 26.
4 . نفسه، ص 22.

أضحت تمشي أرجلها إلى أعلى
نصب السياف الأنطاع، بكل ممرات البلدة
من أرسل تنهيدة إعياء قطعت رأسه»
«نص القانون»
«من أبصر زهرة دفلى: يجلد في أقبية مجهولة»[1].

تأبى شاعرتنا إلا أن تَصْدَعَ بِتَصَدُّعِ الهوية، وتبدل المفاهيم، وتحول وظائف الأشياء، ومصادرة الحقوق: (الحق في الحياة والحق في الحلم):

آخر ما صنعته بي الأيام
زجت بي في النوم الوردي بلا أحلام
حجبت عالمي الأرجب
حيث أصيد الوهم وأسبح في الآفاق المسحورة
حيث اللحظة أغنى من كنز سليمان
وأغنى من كنز القارون
حجبت عني الرؤيا المتجددة الخضراء
فصرت أنام وأصحو ما في عيني
غير ظلام اللؤلؤة الثابت[2].
ولا مهرب أمام هذا الواقع غير المواجهة:
من قال بأن الراحة في النوم
ألا أخبركم:»أن الراحة في اليقظة«
حين نفتح أعيننا ونصارع هذا العالم
حتى نبتز اللذة
حين نخوض بأحشاء الأرض، ونحتال
على الجدران وعتبات الأرصفة العمياء
لكي لا تصدمنا[3].

1 . نفسه، ص 24.
2 . نفسه، ص 33-34.
3 . نفسه، ص 34.

2. بين سلطة اللغة ولغة السلطة

لا تستكمل الهوية «مدلولها إلا في جوهر اللغة» وفي كيفية أداء هذه اللغة وظائفها[1]، ولغة مليكة العاصمي أَسَرَّت إلينا بانكسارها، إذ تقول:

خرجت من شرنقة حريرية
نسجت حولي كفني

لقد خفت في دواخلها الرهان القديم، وأَفِلَتْ أحلام اليقظة الجميلة، وانطفأ وهجها وطاقتها المتوثبة والمشوبة بنرجسية خيرة:

هربت كي أعيش قبل أن تشربني البحيرة
تحطمني ضلوع هذا السنديان
هربت من تحت عيوني وتسللت
ولكن الشعاع يفضح الظلام[2].

يبدو أن الشاعرة قد نسجت كفنها دون أن تقوى على الاستسلام للموت أو تنتحر كما فعل «نرجس» حينما خُدشت الصورة الجميلة التي طالما أحبها واستمتع بها كلما ارتسم وجهه على صفحة ماء البحيرة[3] .

لا جرم أنها آمنت بأفكارها، واستماتت من أجل الدفاع عنها، وأدركت أن الانسحاب اختيار الجبناء. ولما كانت «السلطة قائمة كامنة في كل خطاب نقوم به» وفق تصور رولان بارط[4]، فإنها آثرت (أي الشاعرة) أن تمارس سلطتها من خلال اللغة، لتضعنا بإزاء حوار صريح بين سلطة اللغة ولغة السلطة، من خلال قصيدتها «ولدت في الغد الذي انتهى»، تلكم القصيدة التي تحللت من قيود الزمن، واستغرقها الإحساس بالعدمية نتيجة ما يتخبط فيه مجتمعها من ركود وجمود، تقول في مقطع منها:

أحببت أن أرعى غنيمات أبي في الحقل
تكون وحدتي واسعة عميقة مديدة
أكون مثل قطة فطرية مستوحشة
يا سعد أهل الغاب[5].

1 . اللغة والهوية – قومية – إثنية – دينية، تأليف جون جوزيف، ترجمة: د. عبد النور خراقي، عالم المعرفة، عدد 342 – غشت 2007م، ص 297.

2 . الديوان، ص 66–67.

3 . «النرجسية»، مستقاة من أسطورة يونانية تحكي عن شاب كان آية في الجمال أسمه «نركسوس» أو «نرسيس» وكان يتردد كل يوم على نهر ليستمتع بصورته وهي تنعكس على صفحة الماء، وكان مزهوا بجماله شديد التعلق به، حتى إنه حاول في أحد الأيام الإمساك بصورته، إلا أنه وقع في النهر ومات، ونبتت مكانه زهرة سميت بزهرة «النرجس».

4 . درس السيميولوجيا، رولان بارط، ص 11.

5 . الديوان، ص 67.

لئن كان الحبر دماء للكتابة، في عرف المتمردين، فإن ما سكبته مليكة العاصمي من حبر قد امتزج بدمائها، فغدا قلبها شرْعَةً لكتابة ساخرة ترفض منطق الانسحاب، ذلك أن الشخوص عن شؤون الناس إلى الشأن الخَاص الموصول برعي غنيمات الأب، والتمثل بالقطة المستوحشة التي تنأى بنفسها، وتنكفئ على ذاتها، مع كل الشراسة التي تنطوي عليها، تنبئ بأن أهل الغاب يسعدون بمن يؤثر الغياب، ويمكث قصيا عن معترك الحياة.

ويلوح من تضاعيف الديوان اختيار الشاعرة لمسلكين تعبيريين فيهما ما لا يخفى من المواربة والمخاتلة، هما: المفارقة والسخرية.

1.2. شعرية المفارقة ومرايا الهوية

شكلت «المفارقة» ملمحا طاغيا في هذا الديوان، إذ جعلته صاحبته قسمة بين ثلاث تيمات مركزية، هي النور والظلام والعيون، ما ينم عن المنزع الحسي المؤسس على منطق التدابر والتنابذ الذي وسم هذه التجربة ولاسيما بين النور والظلام.

وفي ظني أن هذه التيمات في عوز إلى دراسة مستقلة، وقد تلبست نفسي من نفاستها بشيء من حتى، الأمر الذي يدرأني إلى الارتهان بأمل الأوبة إليها لاحقا إنشاء الله، وبخاصة ثنائية النور والظلام التي من شأنها أن تلقي بظلال تفسيرية على النسق الناظم للديوان لما تحيل عليه من أنساق دلالية متناقضة مؤداها الأمل والانعتاق في مقابل الألم والانسحاق.

ومهما يكن من شأن هذه الثنائية المتناكفة، فإن المفارقة الدالة على حوار الأفكار وصراع الرؤى لا تتوقف عليها فقط، بل تعدوها إلى رصد الانزياحات الوظيفية للأشياء والأحياء، وحصولها خارج المكان والأوان كأن تكتب الأشعار خارج أسوار العالم[1]، وتشتعل الفرحة خارج القلب[2]، وكأن تولد الشاعرة في الغد الذي انتهى[3]، وكأن تقول مثلا:

«من أبصر زهرة دفلى: يجلد في أقبية مجهولة»[4] .

فالإبصار نور، ومن اشرأب إلى النور أُدخل الظلام ليجلد. ولا تنتهي المفارقة هنا، بل تتفتق مفارقة داخل المفارقة، ذلك أن علة منع إبصار زهرة الدفلى هي جمالها، مع أنها شديدة المرارة، ما يظهر البون البائن بين حاستي البصر والذوق ويصنع المفارقة بينهما.

ومن ذلك أيضا قولها   مفرحة أحزاننا[5]

1 . وهو عنوان الديوان.

2 . قصيدة «الفرحة خارج القلب»، ص 32-37.

3 . الديوان، ص 66-69.

4 . نفسه، ص 24.

5 . نفسه، ص 27.

ولا يخفى ما يثيره الجمع بين المسرة والحسرة في سياق متآلف من إحساس بالمفارقة.

وإليكم بعض النماذج الأخرى اكتفاء لا استيفاء:

يا حسنها غمامة غَطَّتْ ذيول كوكب الأشعة[1].

شعت بوارق الأمل على قلوبنا المنطفئة[2].

ما عدت أذوق المتعة في مرحي[3].

2.2. السخرية مطية للتشريح:

إن غواية التمرد تنتج الإدانة، وتستحث مليكة العاصمي إلى أن ترسل صرخات عصماء، فحولت ديوانها إلى ساحة للشجب والتنديد، واتخذت السخرية أداة لنسف قيم وترسيخ أخرى.

وتبلغ بالسخرية ذروتها في قصيدة «الوباء» حين تعقد مقارنة قاسية بين المستضعف والحمار لتقول في أحد المقاطع:

ثم يصير الشخص من فصيلة الحمير،
يليق للركوب،
يحمل أثقال السادة الكبار،
يظل خانعا، وظهره مطية للآخرين،
وينقل التراب والحجر،
والجير والمتاع،
لأن قصر السيد المطاع
يحلم أن يغالب القلاع
لهفي عليك أيها الشعب الحزين[4].

3. هوية بطعم الأنثى

مليكة العاصمي شاعرة مرهفة رمتها الليالي كما رمت بلدييها بسهام الألم، فلم تخنع ولم تخضع، بل هبت في شعرها هبوب اللواقح، لتطل علينا بهوية مترعة بخصوبة الحياة، حينما جنحت إلى

1 . نفسه، ص 28.

2 . نفسه، ص 28.

3 . نفسه، ص 36.

٤ . نفسه، ص 40-41.

الاستعاضة عن اسمها باسم جديد هو «مطر»[1]، أملا في أن تتفتق السماء عن أمواه تبشر بالخصب، وفوق ذلك فهو خصب بطعم الأنثى والجمال واللذة.

هو، إذا، سعي أو حلم باطراح الهوية المنكسرة، التي ارتسمت أخاديد الخوف والخيانة والجبن في جبينها.

ولأجل ذلك تعلق هواها بالحياة والحرية:

- أهوى نسيم الحرية[2].
- عروقي فراشات حَرًّ تطير[3].

تحلم ببلد حر وإنسان حر وحياة كريمة.

وجدت الشاعرة في «مطر» تميمة النجاة، فما أجمل أن يكون المطر بصيغة أنثى تمنح الحياة، وتجعل الزهور مزهوة بقطر الندى، وتسقي الأغصان والشجر، وتغسل الثياب والحجر، وتطهر قلوب البشر، وتجعل الحياة أحلى تحت ضوء القمر.

4. تناغم الأصداء في الديوان

تتصادى أصوات عدة في ثنايا هذا الديوان وتتعانق في تضاعيفه لخدمة رؤية مخصوصة. ولئن كان الحديث عنها يطول، فحسبي أن أشير إلى متناصات تمتح من مجالات معرفية غير الشعر، وأخرى ترتبط بمجال الشعر نفسه.

فمن المتناصات غير الشعرية توظيفها لمقالة الحجاج في أهل العراق[4]: «إني أرى رؤوسا قد أينعت وحان قطافها»، في سياق قولها:

عيوننا تنظر في الداخل، فالشعاع

يمس أرؤسا يانعة في موسم القطاف[5].

ومن ذلك تمثلها بالمقولة السارترية: «الجحيم هو الآخرون»[6].

---

1 . قصيدة «اسمي مطر» ص 56-61.

2 . الديوان، ص 59.

3 . نفسه، ص 80.

4 . قالها في خطبته الشهيرة في الكوفة أول ولايته على العراق، وقد أوردتها مصادر ومراجع كثيرة، منها: «العقد الفريد» لابن عبد ربه.

5 . الديوان، ص 44.

6 . أوردها جان بول سارتر في مسرحيته «الجلسة السرية»، وهو فيلسوف وروائي وكاتب مسرحي وناقد أدبي وكاتب سيناريو،

في قولها: جحيمنا عيون الآخرين
جحيم كل واحد جميع الآخرين[1].

أما المتناصات الشعرية، فلا تكاد قصيدة تخلو منها، ولكن حسبي أن أشير إلى استحضارها للتراث الشعري في توظيفها لتحجر الدمع في العيون، ووصفها الدموع باللآلئ[2].

أضف إلى ذلك أن قولها:
يغور سهم في قلوبكم فتنبت السهام
في قلوب كل أهل هذه البلاد[3].
لا يعدو أن يكون تصريفا لقول محمود درويش:
نيرون مات
ولم تمت روما
بعينيها تقاتل
وحبوب سنبلة تموت
ستملأ الوادي سنابل[4].

علاوة على قصيدة «الوباء» التي استلهمت قصيدة لأحمد مطر ([5])، وغير هذا كثير.

خاتمة

إن الخوض في ديوان «كتابات خارج أسوار العالم» هو قراءة في مرحلة من مراحل حياة الشاعرة مليكة العاصمي. ولا يمكن بأي حال أن نخرج بأحكام قيمة عن تجربتها بمعزل عن النظر في مجموع إنتاجاتها، وبمعزل أيضا عن أحوال الذات ومقاماتها، وتعالقاتها المؤسسية (الأسرة

وينشط فضلا عن ذلك في السياسة، من أعماله: رواية «الغثيان»، ومسرحية «العاهرة الفاضلة»، و«الغرفة المغلقة»، وأعمال أخرى كثيرة تُنَظِّرُ لفلسفته الوجودية. توفي بتاريخ 15 أبريل 1980 بباريس.

1 . الديوان، ص 64.

2 . جاء على لسان الخليفة الأموي يزيد بن معاوية:

وأمطرت لؤلؤا من نرجس وسقت ... وردا، وعضت على العناب بالبرد

وثمة من ينسبه للوأواء الدمشقي.
وقالت الخنساء في رثاء صخر:

أَعَيْنَيَّ جودا ولا تجمدا ... ألا تبكيان لصخر الندى؟
ألا تبكيان الجريء الجميل ... ألا تبكيان الفتى السيدا؟

3 . الديوان، ص 27.

4 . من قصيدة «عن إنسان». «وحبوب سنبلة تموت» أو «وحبوب سنبلة تجف».

5 . لأحمد مطر قصيدة بعنوان «زمن الحمير»، وقصيدة أخرى بعنوان: «البحث عن الذات».

والمدرسة والحزبُ وغيرها من المؤسسات)، ما يعني صعوبة الفصل بين الموقف والموقع، بما أن الذات تنخرط طوعا أو قسرا في قيم جماعية ووعي مشترك، وأن الإبداع أو الكتابة بصورة أعم هي المجلى الحقيقي لما يستقر بالمخيال والضمير، وهي مرايا الثقافة والهوية.

صحيح أن المنزع الواقعي أبهت المنزع التخييلي في هذا الديوان الأول، ولكن حَسْبُ مليكة العاصمي أن أشاعت فيه نفسا دراميا ملحوظا، وارتادت أكناف عالمها الرحيبة، وتقصتها وسبرتها وصبرت عليها.

المصادر والمراجع

أ. الكتب

- رولان بارط، درس السيميولوجيا، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، سلسلة المعرفة الأدبية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1/ 1986م
- مليكة العاصمي، كتابات خارج أسوار العالم، سلسلة عيون المقالات، دار قرطبة للطباعة والنشر، الدار البيضاء، ط2/ 1988م.

ب. المجلات

- عالم المعرفة، عدد 342، غشت 2007.
- فصول، العددان 87-88، خريف 2013/ شتاء 2014.

صوفية المكان في شعر أحمد مفدي:
فاس نموذجا

خالد التوزاني[1]

من الصعوبة بمكان وضع قواعد نصية عامة للشعر تدخل ضمنها كل قصيدة كيفما كانت ومتى كانت وكائنا من كان قائلها، لأن كل قصيدة هي بمثابة حدث لا يتكرر، فالشاعر نفسه لو حاول أن يعيد نفسه لما استطاع، فلا بد من إضافة ما إلى ما سلف[2]، وبذلك نُدرك أن القصيدة مشهد أو صورة تم التقاطها في لحظة إبداع ما، ولما كانت المشاهد -حسية أو معنوية- تحيل على الأمكنة والفضاءات، فإن تتبع حضور المكان في تجربة شاعر ما، هو دراسة لجمال المشهد الذي يُشكل تصويره باللغة قمة الإبداع ومنتهى الفعل الأدبي الخلاق، فليست الآلة أداة جامدة في الالتقاط بما هي رؤية حسية، وإنما الكلام المفصح عن جوهر المكان وخصوصيته هو الأداة الموظفة في رؤيا «المكان» بما هي رؤية ثقافية، ولذلك ينطبع المشهد بنفسية المشاهد، وقد يطغى الجانب الوجداني على المكان، لينتقل هذا الأخير من المعنى الجغرافي المتداول إلى المعنى الثقافي الذي يستشعره الشاعر ويتذوقه المتلقي.

هكذا، تسعى هذه الدراسة إلى الكشف عن جماليات المكان في شعر أحمد مفدي، وبالأخص تجليات حضور مدينة فاس في بعض قصائده، عبر قراءة متأنية تنهل من «جمالية التلقي» ما يجعلها مقترحا مفتوحا وليس نموذجا مغلقا أو نهائيا، لأن «اختلاف القراءات يحرر النقد من سلطة النموذج ويعطي القراءة طاقة إبداع متجددة»[3]، ومن ثم لا نزعم الإحاطة الشاملة بكل تجليات المكان وأبعاده، بقدر ما نصبو إلى إثارة الانتباه لحضور فاس الجمالي في شعر الدكتور أحمد مفدي، والاقتراب من بعض دلالات هذا الحضور وانعكاساته وآثاره على الشاعر والمتلقي، وذلك إسهاما في إبراز جهود شاعرنا في الإبداع الشعري، وتبيّن مظاهر القوة فيه وسمات الأصالة والتجديد.

جماليات المكان: من الجغرافي إلى الثقافي

على الرغم من كثرة الدراسات النقدية التي اهتمت برصد المكان في الإبداع الأدبي، إلا أنها

1 . أستاذ باحث في الأدب المغربي والنقد الثقافي/ فاس.

2 . محمد مفتاح، الرمز، الوظيفة، الفعالية في الكتابة الصوفية، ص 30.

3 . الحبيب شبيل، إبداع القراءة، النص والقراءة في الثقافة العربية الإسلامية، ص 137.

ركزت جهودها على أجناس أدبية محددة وخاصة جنس الرواية[1]، ليظل المكان في الإبداع الشعري في حاجة للمزيد من تعميق البحث[2]، وخاصة «صوفية المكان» الذي تقل فيه الدراسات، ولأجل تأسيس رؤية علمية تجاه المكان تسعف في التحليل العلمي لجملة من قصائد الشاعر الدكتور أحمد مفدي، نتساءل عن دلالات المكان وصلته بالإبداع.

يقول الباحث محمد بلفقيه في دراسة موسعة حول الجغرافيا: «المكان ليس حِجْراً على الجغرافيا وحدها (...) إذ غدا المكان ملتقى لعلوم شتى»[3]، فنجده في مجالات عديدة، بأشكال فهم متباينة تشترك في اعتبار المكان «حيزا» إذا أريد به التحديد والتضييق، و«فضاء» في الانفتاح[4]، وعلى الرغم من محاولة بعض الباحثين التمييز بين الألفاظ الدالة على المكان أو اختيار بديل له[5]، إلا أننا نرى الاحتفاظ بمصطلح «المكان» وتداوله في هذه الدراسة نظرا لشهرته وانتشاره بين الدارسين، وأيضا رغبة في توسيع معناه ليشمل المكان الثقافي والنفسي، وبذلك يغدو المكان بمثابة الأثر الذي يتركه الفضاء أو الحيز في النفس والوجدان، بما يؤسس لجماليات من نوع خاص.

تحدث الشاعر أحمد مفدي عن جملة من المدن التاريخية المشهورة مثل بغداد التي خصَّها بقصيدة سماها «بغداد المشكاة»[6]، وفلسطين التي خاطبها بسيدة الشرق[7]، كما تغنَّى بمجموعة من المدن المغربية مثل سبتة ومراكش وفاس، لكن هذه الأخيرة كان لها نصيب الأسد من القصائد والاهتمام، مما يؤكد عمق الصلة التي تجمع شاعرنا بفاس، المدينة التي يرى فيها كل الوطن، فهي تسكن أعضاءه وأحيانا تتماهى معه، لتصبح بهذا المعنى «رمزا شعريا رحيبا يُضمّنه الشاعر مجموعة

---

1 . من الأمثلة التي يمكن استدعاؤها في هذا السياق نذكر الآتي: المكان في الرواية العربية، غالب هلسا – جماليات المكان في الرواية العربية، شعرية المكان في الرواية الجديدة: الخطاب الروائي لأدوار الخراط نموذجا، خالد حسين حسين – المكان في الرواية البحرينية، فهد حسين.

2 . من نماذج الدراسات القليلة للمكان في الشعر، نستحضر الأعمال الآتية: جماليات المكان في شعر السياب، ياسين النصير.
– جماليات المكان في الشعر العربي المعاصر، قادة عقاق.

3 . محمد بلفقيه، الجغرافيا: القول عنها والقول فيها، ص 419–420.

4 . عبد الله أبو هيف، جماليات المكان في النقد الأدبي العربي المعاصر، ص 125.

5 . فضَّل الأستاذ حميد لحمداني مصطلح «الفضاء» ونظَّر له مستندا إلى إنجازات علم السرد، وذلك في كتابه: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي. وكذلك في بحثه: فضاء الحكي بين النظرية والتطبيق.

6 . مما ورد فيها قوله: آت من بغداد
والظل يلاحقني .. يغزل أظلافهْ
ينظر: أحمد مفدي، قصيدة: بغداد المشكاة، ديوان: الوقوف على مرتفعات الصحو، ص 74.

7 . مما جاء فيها قوله: يا سيدة الشرق المشرق المثقل بالأوغاد
قومي كي تحكي للتاريخ الأعور ما في خارطة
القوم من الأنقاض
ينظر: أحمد مفدي، قصيدة: أعراس الحجارة، ديوان: الوقوف على مرتفعات الصحو، ص 56–57.

من الأفكار والقيم والمعاني»[1]، إنه «المكان الذي يحبّ» حسب تعبير غاستون باشلار[2]، ولن يكون إلا جميلا، لأنه مكان الألفة والأنس، يختزن كل الذكريات الجميلة والرائعة، ولذلك يتحول المكان من طابعه الجغرافي والمادي إلى «حالة نفسية»[3]، ويأخذ أبعادا جديدة لها صلة بماضي الشاعر وآماله في المستقبل ومخاوفه الآنية في الراهن، فيصبح عمران المكان الطبيعي عمراناً بشريا ينطق بما عاشه أو ذاقه، وكأن وصف المكان وصف للذات قبل كل شيء.

ارتبط المكان بالوصف باعتباره «محاولة لتجسيد مشهد من العالم الخارجي في لوحة مصنوعة من الكلمات»[4]، ومن ثم فالمكان أحد أهم عناصر النص الأدبي، لأن «الإبداع يتوسل بالصورة»[5] والمشهد، ولا شك أن الصورة، مادية أو معنوية، هي ما يحقق للشعر كثيرا من جمالياته، ولذلك فإن بهاء المشهد يؤثر في النفس، ولذلك ينبغي للشاعر أن «ينزع إلى تنقية الصورة مما يعلق بها من القتامة، وإلى تخليصها مما تمجه النفس»[6]، ذلك ما صرّح به شاعرنا أحمد مفدي وسعى باقتدار لتنفيذه في إبداعه الشعري، فكانت قصائده – بشهادة سيد حامد النساج- تحوم حول «تصوير الحياة الواقعية الاجتماعية للإنسان العربي والتعبير عن معاناته الشديدة التي تفرضها عليه ظروف متناهية القسوة والعنف»[7]، ولذلك لا غرابة أن يكرس الشاعر أحمد مفدي حياته لنصرة قضايا الإنسان العربي والدفاع عن حوزة الوطن، وخاصة مدينته فاس الأثيرة.

إن وصف المدنية ومعالمها وتأريخ أحداثها الكبرى، قد يتطلب أحيانا كثيرة لغة شعرية تكون قادرة على اختراق حجب المكان وإضاءة بعض العتمات في الزوايا المهملة، والانتقال عبر الإبداع في رؤية المكان وتمثّله، من وصف المشهد المألوف إلى تشكيل المكان الثقافي أو النفسي الذي يفصح عن دلالات علاقة الشاعر بالمكان، بدل التركيز على دلالات المكان الموصوف منفردا أو معزولا عن سياق التأثير والتأثر، وهكذا يتضح أنَّ تحوّل المكان لا يستقيم بغير لغة شعرية مؤهلة لذلك، ولتبيّن بعض معالم هذه اللغة في عُرف شاعرنا أحمد مفدي، نقتبس تصوّره للشعر عامة من خلال ما يُفصِحُ عنه في قصيدة وسمها ب «اخلع نعليك بوادي الشعر»، حيث القول المقدس في مقامات القرب، جاء فيها قوله:

1 . حسن لشقر، فناء العاشق في المعشوق، ضمن: تجليات الوطن في شعر أحمد مفدي، سلسلة دراسات في المنجز الشعري والنقدي للدكتور أحمد مفدي، تأليف جماعي، ص 168.

2 . غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، ص 31.

3 . نفسه، ص 86.

4 . سعيد الحنصالي، بداية ونهاية: قراءة وتحليل، ص 50.

5 . عبد الله بنصر العلوي، الشعر السعدي: تفاعل الواقع والفكر والإبداع، ص94.

6 . أحمد مفدي، الشعر العربي في الصحراء المغربية: جذوره التاريخية، ظواهره وقضاياه، ص 45.

7 . سيد حامد النساج، الأدب العربي المعاصر في المغرب الأقصى، ص 249.

قولي للراقد ملفوفا بالصمت
اخلع نعليك فأنت بوادٍ قُدِّسَ فيه القول
طوى
أو قاب القوسين من الإحراق
واغسل بالنور القدمين وناولني
شربة ماء
وانظر ما يعلق بالساق[1].

وبغض النظر عن التفاعل النصي الواضح في هذا المقطع، وخاصة ما يتعلق بتوظيفه لأحد عناوين كتب الصوفية، وهو كتاب: «خلع النعلين واقتباس النور من موضع القدمين» لابن قسي، وكذلك النهل من معين القرآن الكريم، نلحظ جمال اللغة المثير للانتباه، والذي يعود إلى جمالية الحقل الذي تنتمي إليه الألفاظ المنتقاة بعناية خاصة، ويتعلق الأمر بحقل التصوف الذي أضفى على لغة الوصف طابعا روحانيا فريدا، ولعلنا ندرك أن أرقى توظيفٍ للغة هو ما يفعله الصوفية، حيث إن اللغة في استعمال القوم تتجاوز الإدراكين الحسي والعقلي، إلى إدراك الحلم الروحي الذوقي القائم على ملكة الخيال والباعث للانفعال والمولد للذة الشعور والإحساس بنشوة الجمال والجلال الصوفيين، وهكذا، فاللغة عند الصوفية لا تتلاءم مع لغة عالم الحس والرؤية بعين الرأس، لأنها «تجليات للمطلق، تجليات لما لا يقال، ولما لا يوصف، ولما تتعذر الإحاطة به[2]، فلا غرابة أن يبدع الصوفية أجمل أدب، كما يقر بذلك ابن عرفة حين قال: «فالصوفية أبدعوا أجمل أدب على الإطلاق، في لغته وفي محتواه وفي أذواقه وتجربته ومعاناته»[3].

وإذا لم يكن الشاعر أحمد مفدي صوفيا بالمعنى الطرقي، فالأكيد أنه قارئ كبير لذخائر التراث الصوفي كما تدل على ذلك لغته الشعرية الراقية وكثافة توظيفه للمصطلح الصوفي وعمق ثقافته الموسوعية، كما أن ولعه «بالاستفادة من الأساطير والقصص الشعبي وأحداث التاريخ العربي والمغربي وقصص القرآن، لا يقف عند حد»[4]. وبذلك فهو يمثل بحق نموذج المثقف المغربي، وعلى الرغم من انتمائه لجيل ثقافي متأثر بالتيارات الفكرية الغربية ومقلد لها، حيث يعتبر شاعرا من شعراء الطليعة في المغرب ينتمي إلى موجة السبعينات[5]، إلا أن شاعرنا لم يكن ليركن لما عند الآخر الغربي وإنما حافظ على استقلالية رؤيته ومنهجه، واضعا نصب عينيه الدفاع عن قضايا أمته، فانعكس هذا التوجّه على شعره، ليغدو هذا الأخير معبرا عن هموم الوطن، ولعلنا نستحضر كيف

1 . أحمد مفدي، من ديوان: صهيل العشق، ص 118.
2 . أدونيس، الصوفية والسريالية، ص 23.
3 . عبد الإله بن عرفة، في حوار أجرته معه مجلة عوارف حول جماليات عليا، ص 112.
4 . سيد حامد النساج، الأدب العربي المعاصر في المغرب الأقصى، ص 251.
5 . عزيز الحسين، شعر الطليعة في المغرب، ص 350.

افتتح شاعرنا أحمد مفدي تقديمه لكتاب «فاس في شعر محمد الحلوي» حيث قال: «كثيرة هي الهموم والمشاغل التي تشد المرء إلى حيث اليبوسة والقحولة وكثيرة هي الأعباء التي يتلمس فيها أو بها الساعي إلى إزاحة معاناة الآخرين»[1]، ومختتما تقديمه بالتأكيد على وجوب خدمة مدينة فاس، قائلا: «وفقنا الله لخدمة فاس الدالة على ما ترك الأجداد من عظيم الأمجاد»[2]، ومن ثم، نقف على بعض سمات ثقافة شاعرنا ورؤيته، والتي بدون شك ستنعكس على شعره، وخاصة في قصائده الكثيرة التي خصَّ بها مدينة فاس.

تغني الشعراء بفاس

يُعْرَفُ الشعر الذي يتخذ من وصف مدينة ما موضوعا له، بشعر المدينة، ولأن الشعر ينهل من الخيال ما يقوي به بنيانه، فإن المدينة الواقعية التي يتحدث عنها الشاعر، يُعاد تشكيلها من جديد وفق رؤية شعرية تفصح عن صلة الشاعر بالمدينة، فنجد على سبيل المثال أن الشاعر أحمد مفدي في بعض أسفاره لطرابلس لبنان سنة 1998 يشعر بالحنين لمدينته فاس، فينهال الشعر فيضا عليه ليتغنَّى بفاس، حيث كتب قصيدة «نقوش عبد الحميد الأوربي على جدران فاس» وهي التي جعلها مفتتح ديوانه: «سيدة الإشراق» ويريد بها فاس التي رأى فيها الوطن كله، وقد ختمها بشوقه الكبير لتراب مدينته، قائلا:

يكفيني يا سيدتي من
هذا الكون الداعر أن أهوى الله، وأنْ
أغسلَ وجهي برمال الوطن..!![3].

وهكذا، يمكن القول إن شوق الشاعر لمدينته أو مدينة أخرى معجب بها، هو ما يُفجِّرُ شعر المدينة ولعل شاعرنا أحمد مفدي يعلن عن اشتياقه لبعض ما في مدينة فاس، منذ العتبات الأولى لبعض قصائده الشعرية، فمثلا يفتتح قصيدته: «في درب الهكار» قائلا:

أشتاقُ إلى نبتٍ فاسيّ النّفحة والأعراقْ..!
هل تشتاقون ...؟
أشتاق إلى الملحون يُشكِّلُ ما في السَّاحة من أحداقْ
ويُقاضي الليلَ إذا قَصُرَتْ
فيه ذُؤاباتُ العشَّاق[4].

1 . من تقديم أحمد مفدي لكتاب: فاس في شعر محمد الحلوي، تأليف: علي الغزيوي وعبد القادر النفيسي، ص 6.

2 . نفسه، ص 8.

3 . قصيدة: نقوش عبد الحميد الأوربي على جدران فاس، ديوان: سيدة الإشراق، ص 24.

٤ . ديوان: صهيل العشق، ص 69.

فيعلن اشتياقه إلى «نبت فاسي» و«الملحون»، في قالب لغوي يطغى عليه الحقل المعجمي الدال على الشوق والعشق، بما يؤسس لشعر المدينة مفعما بلواعج النفس الملتاعة والمفتونة بجماليات المكان المألوف، الذي لا يعدو أن يكون سوى مكان الأمن والألفة والأنس عند الشاعر.

يمثِّلُ حضور المدينة في الشعر المغربي ظاهرة ملحة وجديرة بالدراسة، فهي عربون وفاء الشاعر المغربي لأرضه ووطنه، ولذلك يعكس شعر المدينة في الأدب المغربي بعدا وطنيا[1]، يتجاوز كونه مجالا عمرانيا وبيئة اجتماعية وموقعا للاستقرار والنشاط الاجتماعي، لتصبح كائنا اجتماعيا حيا متفاعلا([2])، ومظهرا حضاريا قويا، يكشف عن حصيلة التعايش أو التدافع التي تجمع فئة معينة.

من «المدن الدينية التي أنشأها المسلمون فاس ومراكش والرباط والنجف وكربلاء وصارت لمكة والمدينة مكانة خاصة في قلوب كل المسلمين»[3]، و قد تغنى الشعراء بأمجاد فاس وأعلامها ومعالمها، وعبّروا عن لهفة الحنين إليها وشد الرحال نحوها، فهذا إبراهيم الرياحي التونسي يقول:[4]

صاح اركب العزم لا تخلد إلى اليأس   واصحب أخا العزم ذا وجد إلى فاس
واشرح متون صباباتي لجيرتها   وحيّ حيا بهم قد كان إيناسي[4]

إن فاسا أول حاضرة عرفها المغرب بعد القيروان، يقول عنها عبد الكبير الفهري الفاسي: «يشدنا إلى فاس، ما لا يشدنا إلى غيرها من مدن الشرق والغرب، يشدنا إليها مع شقة النوى، نوازع الحنان والتعلق بمباهج الأوطان ونوازع الارتباط وبواعث الاغتباط»[5]، وعلى الرغم من أن الارتباط بفاس من قبل فاسيّ لا يعدو كونه مجرد حنين للبيت الأول، أو زمن الطفولة، أو مهد الذكريات، إلا أن عبد الكريم غلاب يرصد أربعة عوامل أسهمت في حضارة فاس وجعلت الكل يهيم بها ويشتاق إليها، وتتمثل في الوفود التي جاءت للاستقرار بمدينة فاس، ووجود هذه المدينة في وسط المغرب، ثم جامع القرويين، إلى جانب وقوعها في منطقة زراعية خصبة[6]، فكانت بذلك محط إعجاب الجميع وتقديرهم.

فاس: سيدة الإشراق

تغدو فاس في شعر أحمد مفدي سيدة يبرع في وصف محاسنها، بلغة راقية تنم عن شعور عميق بالاحترام يبلغ حد التقديس لهذه المدينة/ السيدة، فنراه يفتتح أول قصيدة من ديوان «سيدة

1 . عبد الجواد السقاط، «إطلالة على شعر المدينة في الأدب المغربي»، ص 85.
2 . ناصر الدين سعيدوني، «المدينة، تفاعل اجتماعي وإسهام حضاري»، ص 7.
3 . عبد الفتاح محمد وهيبة، في جغرافية العمران، ص 44.
4 . عبد العزيز بنعبد الله، «فاس حاضرة الفكر في القارة الإفريقية»، ص 184.
5 . عبد الكبير الفهري الفاسي، «فصل من كتاب: فاس والكل في فاس»، ص 214.
6 . عبد الكريم غلاب، «المجتمع التقليدي بفاس في مواجهة تحديات العصر»، ص 89-90.

الإشراق» بعبارة: «عفوا سيدتي...»[1]، ويتكرر طلب العفو أزيد من ست مرات، معبّرا عن شموخ فاس، ومفصحا في الآن ذاته عن شعور غامض لدى الشاعر، يخالجه تجاه فاس، مفاده عدم رضاه عما قدّمه لهذه المدينة «المقدسة»، فلأنه يراها عظيمة، رأى بره بها ضئيلا جدا أمام ما تستحقه، ولذلك لا يفتأ يحث «سيدة الإشراق» على أن لا تتوقف عن لومه وعتابه، فيقول:

عفوا سيدتي...
إن همست شفتاي بحبك
ليلة إسراءْ..!
وإذنْ... لوميني كيف تشائين[2].

ويستشعر شاعرنا حلاوة اللوم ويتلذذ به ويستعذبه، وكأن العتاب دليل المحبة، إذ لا يعاتب المرء إلا من يُحبّ، وهكذا يطالب شاعرنا «سيدة الإشراق» بأن تُسرف في اللوم؛ أن تلومه حتى تومض في الظلمة عيناها وتزهر أراضيها وتتكسر أعمدة الدخان..، يقول:

فلومك إغراء..!
لوميني
حتى تومض في السُّدفة عيناكِ أمارة...
لوميني يا سيدتي[3].
(...)

إنها صور يتفجر من بين ثناياها جمال المدينة وسحر مشاهدها وتنوع مساحاتها؛ بين زهر ووميض ودخان، تأسر فؤاد الشاعر وتطبع في مخيلته فضاءات جذّابة تُشَكّل علامات هذه المدينة، -علما أن الشاعر قد كتب القصيدة وهو خارج أرض الوطن[4]، فحنين موطنه المغرب ومهوى فؤاده فاس قد لعبا دورا في إثارة الشوق ليتفتق الشعر عذبا زلالا- وهكذا يصير لوم فاس له دليلا على محبتها وعلامة رضاها لتضُمَّه إليها، بكل ما يحمل الحضن والضم من معاني الحب والحنان، فيقول:

يا سيدتي.. وإذا سكِرت روحي بالسُّؤْرِ
وحاز القلبُ منالَهْ...
وتلفَّعتُ بهاءَ الصحراءِ

1 . قصيدة: نقوش عبد الحميد الأوربي على جدران فاس، ديوان: سيدة الإشراق، ص 9.
2 . نفسه، ص 12.
3 . قصيدة: نقوش عبد الحميد الأوربي على جدران فاس، ص 12.
4 . كتب قصيدة: نقوش عبد الحميد الأوربي على جدران فاس، في طرابلس لبنان، سنة 1998.

فضُمِّيني..!
أو ضُمِّي بعض يباب الذات إلى حِضنكِ
عامين. وداويني من حب الوطنِ..![1].

لتُشكّل كلمات: «الضم – الحب – الحضن» بعض رغبات الشاعر ومُناه، ويغدو «لوم» سيدة الإشراق أو سيدة الشفق سبيلا للإفصاح عن عميق حبه لها، وإجلاله وإكباره لها، فهو دائما يراها عظيمة، ويرى نفسه أمامها «طفلا صغيرا» يرجو حنان أمه، فيسير نحوها مرتجفا وجِلاً:

قد جئتُ إليكِ وجيفاً أرتجفُ..!
قدمايَ تسيران بلا رسن...
أتماهى بين الوادي
والساقية المنقوشتين على جدران الوسن..![2].

ليُختزلَ الوطن كله في هذه المدينة، التي ترعى كل زائريها ولو جاؤوا من مدن أخرى بعيدة، في إشارة إلى سمتي التسامح والتعايش التي ميّزت حاضرة فاس منذ تأسيسها، فلا ضير أن يفد إليها الغريب أو أن يستوطنها البعيد، بلا عفن، أي دون كراهية أو أي حساسية من الآخر، يقول شاعرنا:

أنا يا سيدتي...
نبتٌ ترعاه مفاتنُ هذا الزمن..!
حُوشيّاً كنتُ ولا ضيرَ إذا
طلع الزّهرُ من الصحراءِ ومِنْ
جبلِ «الطّبقال» بلا عفنِ..![3].

فلا عجب أن تشكّل مدينة فاس في وجدان شاعرنا وطنا بأسره، أو كونا بأكمله، فمكانها «خارطة الشمس»، يقول:

ومكانك خارطة الشمس..!
وجذورك في القلب جهاتي وحدودي...
أشتاق إليكِ...[4].

وواضح من خلال تأملنا لهذه المقاطع الشعرية السالفة الذكر، مدى حب شاعرنا لمدينة فاس،

1 . نفسه، ص 20–21.
2 . قصيدة: نقوش عبد الحميد الأوربي على جدران فاس، ص 23.
3 . المصدر والصفحة نفسها.
4 . قصيدة: إشراقات أبي الحسن الشاذلي في مدارات الصفو، ديوان: سيدة الإشراق، ص 54.

وحرصه على أن ينال رضاها، ومهما قدّم لها، فلا يرى نفسه إلا مقصرا ومقلا، ولا شك أن الحب والتقصير لا يجتمعان، وإنما أراد شاعرنا تعظيم قدر فاس، فهي سيدة الإشراق، تنتصب على ربوة عالمها عُلوّي وضياء.. يقول مخاطبا موقع فاس الجغرافي، ولا أراه إلا موقعا ثقافيا وحضاريا:

مِنْ عالمك العُلوي عناقيدَ
ضياء..!
يتماهى قاب قوسين أو
أدنى.. لكنْ
تنتصبين على الربوة
ساخرةً من ألقِ الإحراقْ..![1].

إنه عشق أبدي لهذه المدينة، يبلغ حد «عبادتها» إذ يعتكف شاعرنا في عينيها، وكأنه لا يرى صلاة تجوز إلا في محاربها وعلى تربتها، فهو حب غريب أو طلسم لن تفكّه إلا فاسا، يقول:

فأنا في عينيكِ بقايا تعتكفُ..!
فُكِّي يا سيدتي طلسَمَ هذا الحُبِّ إذا
شِئْتِ الإبحار على سفني ..!
في عينيك أناخت ما بين المشرق والمغرب راحلتي...[2].

وكأنها إشارة من الشاعر يعبر فيها عن اختياره فاسا مقاما أثيرا للاستقرار ووضع عصا الترحال والتجوال، فهي مقره ومنتهاه وبغيته ومراده، لا يزيغ عنها ولا يبتعد، فقد أشرِبَ من حب فاس ما أحياه، حيث يأخذ عشقه لهذه المدينة بُعدا أنطولوجيا حقيقيا، يقول:

وتُناديني
في الرحلةِ عيناكِ إذا عسعسَ شكٌّ يقيني:
أيقينٌ ما أُشربتُ هنا أم سقمُ..!؟
يستنبتُهُ الشّك رُغاماً
يُزهرُ في عين يقيني..!
لكنّي أنتفضُ...
كي أشرب من كفِّكِ محيايَ...[3].

1 . قصيدة: نقوش عبد الحميد الأوربي على جدران فاس، ص 11-12.

2 . نفسه، ص 22-23.

3 . قصيدة: إشراقات أبي الحسن الشاذلي في مدارات الصفو، ص 59.

وهو المعنى الذي يُفصحُ عنه قوله:
لكنكِ ميقاتي وهواكِ المزجى سندي..[1].

وتتعمّق صلة شاعرنا بفاس، فلا يسكنها فحسب، وإنما تسكنه هي أيضا، وينعكس وجودها في باطنه، على ظاهره، فيغدو أكثر بهاءً وحُسناً وأكثر عشقا، وفي هذا المعنى اللطيف يقول:

هي فاسٌ...
مَنْ تَسكُنُهُ تَعْمُرُهُ الأبهاءْ ..!
مَنْ تسكنه
يرسم في الجدران فراشة عشقٍ..[2].

وفي قصيدة أخرى يخاطب مدينة فاس قائلا: «يا ساكنتي...»[3]، وهو النداء الذي يتكرر أكثر من ست مرات، ليؤكد الصلة الوثيقة لشاعرنا بمدينة فاس التي تسكن شغاف قلبه،

صوفية باب المكينة

يؤرخ الشاعر أحمد مفدي لبعض الأحداث المميزة التي عرفتها مدينة فاس خلال العصر الحاضر، والتي أسهمت في استرجاع مكانتها التاريخية وعودة إشعاعها العالمي، ويتعلق الأمر بمهرجان الموسيقى الروحية العريقة، ومهرجان فاس للثقافة الصوفية، يقامان بأشهر أبواب فاس، وهو باب المكينة، حيث تصدح أنغام الموسيقى العريقة في ليالي فاس البهية، يقول شاعرنا:

أرهف سمعك للأوتار، وأعدلْ سَكرة مَنْ مَرّوا
فالظّرفُ بهاءْ ... !
يستبقُ النّشوةَ في (مكينتنا)
يحكي وهجِ البدرِ ويختصرُ...!
في راحَتِكَ المِنْسأةُ...[4].

ويصف شاعرنا ببهاء جماليات ليالي «باب المكِينة» الصوفية، حيث تلتقي الحضارات الإنسانية من خلال الوفود المشاركة في المهرجان، ويسافر الجَمْعُ عبر التاريخ والثقافات، يقول شاعرنا:

فالنّغَمُ المسكونُ يسافرُ في أنداءِ الشَّادي
ظَعَنٌ هوَ أم سفرٌ..!؟

1 . نفسه، ص 60.

2 . قصيدة: فاس بقايا البهاء، ديوان: سيدة الإشراق، ص 95.

3 . قصيدة: فاسُ شهادة ميلاد الوطن، ديوان: سيدة الإشراق، ص 119.

4 . قصيدة: فاس بقايا البهاء، ص 91-92.

سافرْ...
فتخوم المسرى بِرُبى (فاسٍ)
وهجٌ يثرى
وبقايا النُّور رواءٌ ينهمرُ ...!
مطراً...
إخصابَ حضاراتْ...[1].

لتعود فاس لمجدها التليد، حيث ملتقى الحضارات التي أُخصبت فيها، فأثمرت هوية مغربية أصيلة متجددة باستمرار، يغلب عليها الطابع الروحي مستترا في الجانب الصوفي الذي يمثل بقايا البهاء في مدينة فاس، ولذلك يحضر النَّفَسُ الصوفي بقوة في ثنايا قصيدة «فاس بقايا البهاء»، ويتجلى أكثر في المقاطع الشعرية التي تصف مهرجان فاس للثقافة الصوفية، حيث يقول:

حاذِرْ أن تُشغلك (الحضرة) في المسقى
فدراويشُ الليل خفافيشُ الأحراشِ إذا
انهدمَ الملقى..!
سكنوا...!
اشرب من ساقية الخمر رحيقا
في كأسٍ فاسيةِ الأنماطْ...![2].

لتؤسس لغة الشاعر أحمد مفدي صوفيتها، فتنهل من المعجم الصوفي ما يبلّغها مقامات إبداع خلاق، ينقل المعنى من المألوف إلى بديع البيان وجميل الوصف البديع الذي يخرج باللفظ عن دلالاته المعتادة، حيث قوة التعبير التي تؤكد امتلاك ناصية اللغة وملكة الشعر في عنفوانها الألق، فتتدلى من دالية القصيدة عناقيد المعنى الجديد الذي يمتح من الثقافة الصوفية سر جماله، ومن تلك الألفاظ نستحضر: الحضرة، والدراويش، والشرب، والخمر، والكأس..، وكذلك: الوجد، والجذب، والخرقة..، وهي ألفاظ لها عمقها الدلالي في الحقل الصوفي، استدعاها شاعرنا لغاية أكيدة تمثّلت في وصف ليالي فاس الصوفية بباب «المكينة»، ولا يمكن وصف أجواء الصوفية بغير ألفاظ القوم، وذلك ما خدم انسياب المعاني وعذوبة الألفاظ بشكل منسجم مع موضوع القصيدة، فلا يشعر القارئ بأي عناء وهو يسافر في لغة النص الجميلة حيث يشرب من رحيق الشعر ما يجعله يقرأ ويترنم ويستمتع ويعيد القراءة والتأمل، ولعل هذه خاصية جمالية في أعمال الشعراء الكبار الذين اختمرت تجاربهم الإبداعية ونضجت معارفهم وأثمرت سليقتهم الشعرية دررا نفيسة من

1 . نفسه، ص 92.

2 . قصيدة: فاس بقايا البهاء، ص 94.

جوامع الكلم، حيث الكلام الموجز والإيحاء المكثف والدلالات الواسعة التي قد يحتاج تفصيلها لصفحات وارفة الظلال، ولذلك تبدو المقاطع الشعرية في كثير من قصائد الشاعر الدكتور أحمد مفدي قصيرة أو موجزة، إذ العبرة في التأثير لا القول الكثير، ومن ثم ينسجم هذا الأسلوب مع «ذهنية القارئ المعاصر التي لا تقبل الحشو أو الإضافة، وترفض التفاصيل المغرقة في الاستطراد، خلافا للذهنية القديمة التي كانت تعالج توترها بالعبارة الفضفاضة»[(1)]، وهكذا يميل شاعرنا إلى الاختصار والمجمل، وينفر من التفصيل الممل والإطناب المخل، ذلك طبع شعري أصيل عند شاعرنا وحداثي في الآن ذاته.

أحيانا يجمع شاعرنا بين الماضي الأصيل والحاضر الحديث لمدينة فاس، في مقارنة دقيقة بين حضارة غابرة عاشها مَنْ مرَّ مِن المدينة، وأشلاء حاضر يتقلب في علب/ أو شقق عصرية، وربما ثقافة معلبة أو نمطية، لا تسعف ساكنيها على استرجاع مجد فاس وحضارتها، ولا الإحساس بدفء مشاعرها أو فيض عطائها لمن يسكنها، حيث يعبر عن كل ذلك في كلمات قلائل تختزن المعاني الكثيرة، فيقول:

يصوغُ هواكِ حضارةَ مَنْ مَرُّوا...
والباقي
يتقلَّبُ في عُلبِ الحاضرِ أشلاءْ...
هل أنتِ شهادَةُ ميلادِ الوطن ..؟[(2)].

والملاحظ أن شاعرنا قد أبدع بناء لغويا جديدا من خلال بعض العبارات مثل: «علب الحاضر»، و»شهادة ميلاد الوطن»، مما يجعله شاعرا بحق، لأن «كل عمل شعري، إذا لم ينجح في خلق بناء لغوي جديد، فإنه يظل مجرد تجربة افتعالية بعيدة عن العناصر الشعرية»[(3)]، ولذلك لا يفتأ شاعرنا عن إبداع صيغ لغوية تؤكد عمق تجربته الشعرية وإدراكه الشاعري للكون والوجود.

ويستمر حديث شاعرنا عن مصير فاس بعد التوسع العمراني الذي عرفته في العقود الأخيرة، والتدهور الذي شمل المباني القديمة في أحيائها التاريخية وفي أزقتها العتيقة ومآل أسوارها وأبوابها ومعالمها التي مُسِخت، فكان خروج أهلها يتطاولون في البنيان الحديث خارج أسوار فاس، لينتشر الإسمنت المسلح في هوامشها وتأتي الحضارة المزعومة على الأخضر واليابس من كل نواحيها

1 . حميد لحميداني، القراءة وتوليد الدلالة: تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي، ص 14.

2 . قصيدة: فاسُ شهادة ميلاد الوطن، ص 122.

3 . أحمد الطريسي أعراب، الإبداع الشعري والتحولات الاجتماعية والفكرية بالمغرب من أواخر القرن التاسع عشر إلى منتصف القرن العشرين للميلاد، ص 49.

فتختفي مناطق النزهة أو تضيق، وتظهر أحياء في الهامش يشعر ساكنيها بأنهم «غرباء»، ويعبّر شاعرنا عن هذه المعاني ببليغ المباني وقليل الألفاظ التي تنساب بسهولة وعذوبة مثل الماء، فيقول:

يا ساكنتي
لَّما طُويتْ صُحُفُ البدء...
وغيضَ الماءُ بدأنا نُدركُ
أنّا خارجَ فاسٍ غُرباءْ..![1].

يسترسل شاعرنا في عرض ما يكابده عاشق فاس من حرقة وألم لما أصاب المدينة من مسخ وتزييف وإهمال لمعالمها، «إذ ران على مآذنها اغبرار التاريخ وأنواؤه وأوزاره»[2]، ويصف هذا الحال بقوله:

أحلام الصبوة تُلهبُ مَنْ
صار يُكابدُ فيكِ اللوعةَ أسرارا...
هل تنتصبُ الليلةَ «فاسٌ» تمسح عنْ
حيطان المئذنة النشوى
ما اغبرَّ مِنَ التاريخ ..!؟
وسالتْ أنواؤُهُ أوزَارا..![3].

وعلى الرغم من طابع الحزن الذي يخيم على بعض المقاطع الشعرية التي تصف أحوال فاس في الزمن الراهن، ألما وأسفا على ما آلت إليه معالمها، إلا أنه يلح على نبذ التشاؤم والدعوة إلى التفاؤل وفتح باب الأمل أمام محبي فاس في أن تستعيد يوما عافيتها، وتنتصب في شموخ وكبرياء، فنراه يقول:

فاسٌ وحدها تبقى شامخةً
كبوّابةِ حُلم ..!
فيها المعراجُ إلى الشِّعر ومنها الإسراءْ ..![4].

صوفية فاس

بلغة شعرية تمتح من معين التراث الصوفي جمالياتها، يسافر بنا الشاعر أحمد مفدي في عوالم هذه المدينة الآسرة، ويذهب بعيدا في عمق تاريخها ليؤكد أكثر من مرة على وجوب إحياء مجدها التليد

1 . قصيدة: فاس شهادة ميلاد الوطن، ص 123– 124.
2 . فاطمة الجامعي الحبابي، إليك يا من لا تعرف أن تكتب إلا عن وطنك، ضمن: تجليات الوطن في شعر أحمد مفدي، ص 36.
3 . قصيدة: فاس شهادة ميلاد الوطن، ص 121.
4 . قصيدة: خروج المتنبي من ساحات اللعبة، ديوان: سيدة الإشراق، ص 162.

واستعادة أمجادها الزاخرة، ولأنه كُتِبَ عليه يوما ما من سيرته العلمية والمهنية أن يسهم في خدمة هذه المدينة، فقد كان يسافر عبر الشعر في تاريخها كلما أصابه هَمٌّ أو نَصَبٌ فزع إلى الشعر يراود محبوبته فاسا، فيقول:

في مسقاك أسافر من وعثاء النَّصَبِ...!
مُرِّي يدك اليسرى
كي نعْبُرَ في زورقك الأشهى نهرَ «سبو»...!
ها قد سالت
أنحاءُ «زلاغ» بأعناق مَطيّ الشِّعر سُلافهْ...!
والأطلس عانق «فاساً» في دنفٍ...
لما هام بها.. هل يرتقبُ..؟
أن يعتصرَ التاريخ ويبني
ما ضاع شموخا وقلاعا تنتصبُ![1].

إن متلقي الإبداع الشعري لأحمد مفدي لا يفارقه الشعور بأن لدى هذا الشاعر الكبير رغبة دفينة، رغبة محبطة أو مكبوتة أو ممنوعة، في إنقاذ مدينة فاس من براثن الذين يعبثون بتاريخها ويقامرون بمستقبلها، إنه يريد لمجدها أن يعود، ولسكانها أن ينعموا بالقوة والأمن والحرية والمساواة والسعادة المادية والروحية، ولذلك خصَّ هذه المدينة الفاتنة بأكثر من قصيدة، واستحضرها في جل قصائده، لتظل أميرة قلبه ومهوى فؤاده، فلا يطيق البعد عنها أو تحويل الاتجاه لغيرها، ذلك عشق الشاعر أحمد مفدي لمدينة فاس، ونِعم الاختيار، فقد سَكَنَتْ هذه المدينة جسده وروحه، وعَزَّ عليه أن لا يجد متسعا في قلبه لغير فاس، فنادى معشوقته فاسا أن تفسح في الجسم ما يسع عشاقا ورؤى، حيث قال:

يا ساكنتي...!
خلِّي بعضَ فرائصِ جسمي
يسكُنُها العُشَّاقُ، وبعضي
تسْرَحُ فيه رؤَايْ...!
أمشاجي وكُنَاتُ العِشق و«فاسُ» هوايْ...![2].

ليظل العشق الصوفي لهذه المدينة الخالدة هو أبرز ما يطبع المنجز الشعري أحمد مفدي، فكان تصويره لمعالمها العمرانية والتاريخية والثقافية تصويرا جماليا بديعا آسرا، لم تسعه إلا لغة صوفية

1 . قصيدة: فاس شهادة ميلاد الوطن، ديوان: سيدة الإشراق، ص 129-130.
2 . قصيدة: فاس شهادة ميلاد الوطن، ديوان: سيدة الإشراق، ص 130.

عكست صوفية هذه المدينة، وهو تصوير ينمّ عن عميق معرفته بخبايا فاس، وشدة غيرته عليها، ولذلك فإن الباحث في تجليات الحضور الفاسي في شعر الدكتور أحمد مفدي يجد نصوصا شعرية غزيرة تُسعفه للغوص في أعماق هذا الحضور لاستخراج درر نفيسة من عشق الوطن والتشبث بالهوية المحلية والدفاع عنها، وهي القيم التي تتقدم بها الشعوب وينبغِي ترسيخها في الناشئة ولفت انتباه الفئة المثقفة لوجوب الاعتناء بها وإيلائها العناية اللازمة، ذلك بعضُ ما أسفر عنه السفر الجميل في رحاب تجربة شاعر مغربي معاصر أنيق في كل شيء، نهديه هذه الدراسة المتواضعة ونأمل أن تزيد أشعاره وهجا تتفتّق منها ينابيع أخرى من عشق فاس، الوطن كله، الإنسان كله.

المصادر والمراجع

أ. الكتب

- أحمد مفدي
  - صهيل العشق (ديوان)، البوكيلي للطباعة والنّشر والتوزيع، القنيطرة، ط1/ 1996.
  - الوقوف على مرتفعات الصحو (ديوان)، منشورات عيون، ط 1/ 1990.
  - سيدة الإشراق (ديوان)، طبعة دار الأمان، الرباط/ 2015.
  - الشعر العربي في الصحراء المغربية: جذوره التاريخية، ظواهره وقضاياه، مطبعة الأفق، فاس، ط 1/ 1996.
- أدونيس، الصوفية والسريالية، دار الساقي، بيروت، ط2/ 1995.
- أحمد الطريسي أعراب، الإبداع الشعري والتحولات الاجتماعية والفكرية بالمغرب من أواخر القرن التاسع عشر إلى منتصف القرن العشرين للميلاد، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط/ 1992.
- تأليف جماعي، تجليات الوطن في شعر أحمد مفدي، سلسلة دراسات في المنجز الشعري والنقدي للدكتور أحمد مفدي، مطبعة وراقة بلال، فاس، ط 1/ 2015.
- الحبيب شبيل، إبداع القراءة، النص والقراءة في الثقافة العربية الإسلامية، منشورات مركز الدراسات الإسلامية بالقيروان، تونس، (أعمال ندوة)/ 1999.
- حميد لحمداني
  - بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، بيروت/ 1993.
  - القراءة وتوليد الدلالة: تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط1/ 2003.
- خالد حسين حسين، شعرية المكان في الرواية الجديدة: الخطاب الروائي لأدوار الخراط نموذجا، الرباط/ 2000.
- سيد حامد النساج، الأدب العربي المعاصر في المغرب الأقصى، دار سعاد الصباح، الكويت، ط2/ 1992.

- سعيد الحنصالي، بداية ونهاية: قراءة وتحليل، الدار البيضاء/ 1995.
- شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، بيروت/ 1994.
- عبد الفتاح محمد وهيبة، في جغرافية العمران، دار النهضة العربية، بيروت، دط، د.ت.
- عبد الله بنصر العلوي، الشعر السعدي: تفاعل الواقع والفكر والإبداع، منشورات جامعة سيدي محمد بن عبد الله، مطبعة إيميديا، فاس، ط1/ 2006.
- عزيز الحسين، شعر الطليعة في المغرب، منشورات عويدات، بيروت-باريس، ط1/ 1987.
- علي الغزيوي وعبد القادر النفيسي (تأليف مشترك)، فاس في شعر محمد الحلوي، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية ظهر المهراز فاس، سلسلة: فاس في ذاكرة الشعراء، دار الطباعة أنفو برانت، فاس، ط1/ 1994.
- غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط2/ 1984.
- غالب هلسا، المكان في الرواية العربية، الأردن/ 1989.
- فهد حسين، المكان في الرواية البحرينية، البحرين/ 2003.
- قادة عقاق، جماليات المكان في الشعر العربي المعاصر، الجزائر/ 2002.
- محمد بلفقيه، الجغرافيا: القول عنها والقول فيها، دار نشر المعرفة، الرباط، ط1/ 2002.
- ياسين النصير، جماليات المكان في شعر السياب، دمشق/ 1995.

ب. المجلات

- دراسات أدبية ولسانية، ع3/ 1986.
- الزمان المغربي، ع 11، السنة 4، شتاء/ 1982.
- عالم الفكر، ع2، المجلد 38، أكتوبر- ديسمبر/ 2009.
- عوارف، ألطوبريس، طنجة، ع 2/ 2007.
- مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، المجلد 27، العدد1/ 2005.
- مجلة المناهل:
  - العدد 8، السنة 4، ربيع الأول 1397/ مارس 1977.
  - العدد 13، السنة 5، محرم 1399/ دجنبر 1978.
  - العدد55، السنة22، صفر 1418هـ/ يونيو 1997.
  - العدد12، السنة5، يوليو 1978/ شعبان 1398.

محمد بنطلحة : من الوطن إلى القصيدة
في الإطار العام للشعرية المغربية المعاصرة

عبد الدين حمروش[1]

1. ديوانان في ديوان واحد

تَسَع التجربة الإبداعية، للشاعر «محمد بنطلحة»، أكثر من ديوان شعري. والواقع أن بخلاف شعراء «الستينيات» المغاربة، راكم نظراؤهم في «السبعينيات» رصيدا شعريا مُعتبَرا. وإذ يبدو «المجاطي» و«الكنوني» نموذجين ستينيين مُقِلّين، فإن «بنطلحة» ما انفكّ يتصدّر قائمة السبعينيين، من حيث المواظبة على الإبداع الشعري. في هذا الإطار، يمكن قراءة «عمله» الشعري الأخير، الصادر بعنوان «رؤى في موسم العوسج يليه تحت أي سلم عبرت»[2].

بالتركيز على قراءة «مناصية» للغلاف، يتّضح أن الأمر يتعلق بديوانين، يجتمعان في «عمل» شعري واحد. ذلك أن «العمل» يتصدّره عنوانان، هما على التوالي: «رؤى في موسم العوسج» و»تحت أي سلم عبرت». والجدير بالذكر أن الترتيب بين الديوانين، لا ينطوي على أية قصديّة، بالنسبة ل «مركزية» ديوان بالمقارنة مع آخر. وأتصور أن المُسوِّغ الموضوعيّ الوحيد لذلك ، إنما يرجع إلى وجود «كتلتين» شعريتين، يفصل بينهما ما يمكن تسميته «معيار تاريخ الكتابة». إن العودة إلى «المناصّات» الداخلية، على غرار المناصّات/ العناوين المُثبتة على الغلاف، تؤكد وجود حقبتين تاريخيتين، أطّرت كل واحدة منهما مسار كل كتلة شعرية. ففي حين تتخذ الكتلة الأولى السبعينيات زمنا لكتابتها، نجد أن الكتلة الثانية تتخذ التسعينيات.

قبل الحديث عن مدى تمايز الكتلتين/ الديوانين شعريا، يمكن التساؤل عن سبب تأخير زمن الإصدار إلى اليوم. والمفارقة الجديرة بالانتباه، أن هناك دواوين أخرى، «مُزامِنة» للديوانين المجتمعين، حظيت ب «شرف» الصدور القبلي. هل الأمر يتعلق بتراكم شعري في مرحلة ما، اقتضى تقديم نصوص وتأخير نصوص؟ من ناحية أخرى، أين تكمن الاعتبارات التي دفعت إلى

---

1 .

2 . محمد بنطلحة، رؤى في موسم العوسج يليه تحت أي سلم عبرت، منشورات نادي الكتاب بالمغرب، الطبعة الأولى، فاس، 2015.

تأخير إصدار المجموعة الثانية، مع انصرام أكثر من عِقد على زمن إبداعها؟ وفي المقابل، أين تكمن الاعتبارات الأخرى، التي اقتضت إصدارها في عمل واحد «جامع» اليوم؟

إن الإجابة عن الأسئلة السابقة، تبدو مُرتبطة بالكشف عن علاقة العمل الأخير، المُنطوي على ديوانين في الواقع، بالدواوين التي سبق صدورها تاريخيا. ومن هنا، يقتضي الاعتبار المنهجي مقاربة «رؤى في موسم العوسج»، في ضوء تجربة الشاعر السبعينية، والتي نتصور أن «نشيد البجع» يقع في القلب منها. أما بالنسبة لديوان «تحت أي سلم عبرت»، فإننا نتصور إمكانية مُقاربته، في ضوء تجربة أخرى، يُمثِّلها «سدوم» إلى أبعد حدّ. تكشف الملاحظة الأخيرة عن أهمية قراءة «بنطلحة»، من منظور تجربتين متنوعتين، داخل تجربة واحدة كبيرة، في خطوطها الفنية والدلالية العامة.

2. الشعر واستحالة الإبداع من الصفر

بعد هذا التأطير المنهجي العامّ، يمكن مُقاربة «شعرية بنطلحة»، من مُنطلق وجود «معالم» مُتمايزة، خاصة بكل تجربة في حدود معينة. القراءة الراهنة تتخذ لها معالم التمايز موضوعا، مُتغاضين عن معالم الاشتراك، التي تلتقي في الدلالة على تجربة شاعر بعينِه. إن عناية الشاعر في عدم «اجترار» نفسه، بالبحث عن كل جديد وطارئ، لا يمكن أن يلتفّ علَى حقيقة استحالة الإبداع من الدّرجة الصِّفر. ولذلك، يغدو من البَدَهيّ القول ب «انخراط» الشاعر في الحوار مع نفسه، مثل انخراطه في الحوار مع الآخرين، في مختلف توجهاتهم الأدبية والفنية والفكرية. بقدْر من الاطمئنان، يمكن الزّعم بأن الإبداع، في أساسه، محاولة في التركيب: تركيب بين الفنون واللغات والإيقاعات والأخيلة والأفكار...

يسوغ تناول مجمل تجربة بنطلحة الشعرية، بالارتكاز على العمل الشعري الأخير[1]. ولأن الأمر الحقيقي يتعلق بديوانين، فإن من الطبيعي «تجميع» الملاحظات، التي يمكن إبداؤها بخصوص كل تجربة، من خلال اتخاذ كل ديوان عنوانا لها. من هذا المنطلق، تبدو أهمية الديوان الأخير(2015)، باعتباره «خريطة» لجغرافيا تجربة الشاعر الجمالية[2]. وإذ يمكن التّسليم بهذه الملاحظة، الجديرة بغير قليل من الاعتبار، هل يجوز الحديث عن وجود إرادة ل «إغلاق قوس ما»، من خلال إصدار العمل الشعري الأخير؟؟؟

ليس من حقّ أحد مُصادرة الكلام من أفواه الشعراء، خصوصا إن كانوا من «المجبولين» على

1 . يبدو أننا نوظف مفهوم «العمل» بمعنى جد خاص، نحتوي من خلاله تَضَمُّن الإصدار/ العمل الشعري الأخير(2015) لديوانين شعريين في حقيقة الأمر. والملاحظ أن عبارة «يليه» (الفارقة بين الديوانين) تبين المراد من قولنا باجتماع ديوانين في ديوان واحد.

2 . بحكم التراكم «النصوصي» الذي حققه بنطلحة، إضافة إلى الانعطافات الفنية والجمالية التي أنجزها، يسُوغ للدارس قراءة الشعر المغربي في ضوئه عموما.

الإبداع، بالنظر إلى ما يهجسون به من إمكانات فنية هائلة. وحَسْب هذه القراءة «المُجمِلة»، بمناسبة صدور الديوان الأخير، الوقوف على الإطار العام لشعرية التجربة ككل.

3. القصيدة موضوعا لـ«الشهادة»[1]

ونحن بصدد شعرية «بنطلحة»، تحسن الإشارة إلى أن الشاعر بقدر ما تقاطع مع مُجايليه، فإنه ظلّ يرسم لتجربته مسارا خاصا[2]. وأقدّر أن هذا المسار ظل ينهض، في غير قليل من النصوص، على أساس الجمع بين تجربتي جيلين من الشعراء في المغرب. بالنسبة للجيل الستيني، استمر الشاعر في بلورة رؤيا جمالية، قائمة على عدم التضحية بالعبارة الشعرية، مهما بلغ أوج البعد «الرِّسالي»[3]. وحيث ظلت تتّسم تلك العبارة بالاقتصاد والتكثيف (المجاطي)، فإنها ما انفكت تنخرط في عوالم إيحائية، بما كانت تطفح به من رموز وإشارات (الكنوني). هاهنا، يكمن أساس قوي من أساسات شاعر، انحاز للإنصات إلى ما تهجس به «الذات» الشعرية. وبذلك، أضحى الشاعر أكثر اقتدارا على تحقيق ذلك التوازن الخلاّق، في تجربة الشعر المغربي المعاصر ككلّ[4]. من منطلق هذا الاعتبار، أضحى الديوان الأخير، بالمقابل، في قلب هذه التجربة/ التحدّي.

يلتقي «رؤى في موسم العوسج» مع «نشيد البجع» على أكثر من صعيد[5]. وليس من قبيل الكلام المكرور، تأطير الديوانين ضمن «النَفَس» الشعري السبعيني بالمغرب. غير أن هذا النَّفَس، وإن ظل أسلوبه الاحتجاجي يقْوى لدى شعراء، فإنه ما فتئ يخفُت لدى آخرين. ليس من دلالة للخفوت، هنا، غير إفساح المجال للغة شعرية، تعتدّ بنفسها فنيا وجماليا. ومن هنا، يمكن الانتهاء

1 . هنا، ستنصبّ القراءة على الجزء الأول من العمل، أي «رؤى في موسم العوسج».

2 . انطلاقا من مركزية تجربة «بنطلحة» الشعرية، تبقى قراءة مختلف نصوصه، في ضوء الانعطافات الفنية- الجمالية التي حققتها، ضرورة نقدية. ويبدو، في الأفق، الاستعانة بمفهومين إجرائيين، وردا لدى يوري لوتمان،هما: جمالية التطابق (l'esthétique de l'identité) وجمالية التعارض (l'esthétique de l'opposition). وبالتركيز على المؤسسات الأدبية (الاتجاهات، التيارات، المدارس، التجارب، إلخ)، يمكن توجيه المفهومين، بما يخدم الوقوف على عناصر الاتصال والانفصال الفنية- الجمالية، بالنسبة لتجربة محددة، من قبيل تجربة محمد بنطلحة الشعرية. لمراجعة المفهومين المذكورين، يمكن العودة إلى المرجع التالي:

- Youri Lothman, la structure du texte artistique, trad Anne Fournier
- Bernard Kreise-Eve Malleret, Joelle young, Gallimard,Paris, 1 980, pp. 392- 412.

3 . من المفيد اختصار البعد الرسالي في الجانب المضموني: الرسالة/ المضمون. غير أن الملاحظ في هذا المضمون، هو حضوره في إطار ما يمكن تسميته هيمنة الشاعر/ النبي (الرائي، المخلص، الشهيد)على لغته ودلالته. وبالمناسبة، يحسن قراءة هذا البعد «الرسالي» بالمقارنة مع ما جاء في دراسة للناقد محمد جمال باروت، بعنوان «الإنسان الصغير، جوانب من الظواهر الشعرية الجديدة في سورية»، مجلة الفكر الديمقراطي، العدد الثالث، صيف 1988.

4 . «رؤى في موسم العوسج» بات يختزل تجربة الحداثة الشعرية في المغرب ككل، مثلما سيتضح في هذه القراءة شيئا فشيئا.

5 . محمد بنطلحة، نشيد البجع، منشورات اتحاد كتاب المغرب/ 1988.

إلى أن النفَس العامّ، في سياق الحركية السبعينية، لم يكد يُطبق على معظم «تلابيب» التجربة الشعرية. إن «الموهبة» الإبداعية، بالنظر إلى ما يكون قد بقي لها من اعتبار نقدي، ما انفكّت تتدخل في تقدير «مصائر» العديد من النصوص والتجارب.

من منطلق التفاعل مع «المناخ» الاجتماعي، لم يكن من الغريب حضور «البُعد الرِّسالي» في التجربة السبعينية[1]. وفي إطار انشغال النصوص ب «تبليغ» «رسائل»، فإن الأخيرة لم تكن لتخرج عن إطار الإدانة ل «واقع» ما، وبالمقابل التبشير بآخر موعود به. في مقطع شعري، تنكشف حقيقة الواقع/ العالَم المُدان:

- أنحاء العالم:

هذي الأربعة الملتفة حولي
توصدها شارات المنع الكلي،
ونفسي أمارة[2].

وقبل هذا المقطع، يمكن قراءة أسطر شعرية أخرى، يتمّ فيها حمْل الواقع على أنه مقبرة/ وطن:

- دونك المنفى، ففي تقويم هذا الزمن المختلّ
أن المقبرة
وطن،
ما لم يكن للموت شأو،
أو لهذا الدمع قيمة[3].

في إطار الإدانة، من منظور موضوعاتي، يمكن تفسير حضور معجم، من قبيل: المنع، المنفى، المقبرة، الموت، الدمع، إلخ. ومع اقتران الإدانة بالطريق إلى «الشهادة»، غالبا ما يكون «الرفيق»، إلى الواقع/ الوطن الأبهى، الأنثى المعشوقة.. إنها أنثى رمزية، من خصوصيتها التحوّل من موضوع إلى آخر (الأرض/ الوطن والأمّ مجرد مثالين). على سبيل التمثيل، يمكن قراءة الأسطر التالية:

- آهِ من تلك التي شدّت على رأسي بكفّ،
وبأخرى أومأت لي بالدخول.
ناولتني الشاي.

---

1 . البعد الرسالي اخترق نصوص الستينيين، بقدر ما اخترق نصوص السبعينيين. غير أن الفرق بينهما، على مستوى القصيدة/ الرسالة، انحصر في ما يخص الدرجة، على مستوى طبيعة اللغة الشعرية (معجما، وتركيبا، ودلالة، وذاكرة،...).

2 . رؤى في موسم العوسج، ص 49.

3 . نفسه، ص 48.

قالت: أنت لن تبرح دار الأهل في عزّ المطر.
قلت: ها قلبي يمام عاشق يسقط من أعلى الشجر.
والذي يسقط يفنى في استدارات الفصول.
قلت أيضا: أول العشق فضول[1].

وفي ارتباط الشهادة بالعشق، ثمّة مقاطع شعرية مُعبِّرة عن هذه العلاقة، مثلما نقرأ في قوله:

- وغبت. ولابسني وجه الله. وصرت على هيئته: إنسانا
يشهق إذ يعشق.
وصحوت لأشنق[2].

من جهة أخرى، وبالانتقال من الواقع المُدان إلى الواقع المأمول، نجد المجال ينفسح للشاعر النّبيّ/ الرّائي المُبشِّر بالغد الأفضل. إن الشاعر يختزل، في ذاته، ذواتا أخرى ل: المناضل، الرافض، العاشق، الشهيد.. في مقطع شعري دالّ، على البعد النبوئي/ الكهاني، نقرأ ما يلي:

- أنا الذي
جرّبت
أن أقوم من غياهب الردى
نذرت أن ينبثق الندى
من تربة المحال[3].

وبحكم الفضاء الدلالي الواسع، الذي تتوزّعه موضوعات الرفض والإدانة والعشق والشهادة والنبوءة، باتت العديد من المداخل المعجمية ترقى إلى مستوى الرموز: المدينة، الريح، الشمس، الجسر، العوسج. وبموازاة مع تلك المداخل، تشتغل رموز أخرى، ذات صلة بالخلفية التاريخية: خيول الروم، بابل، الخوارج، الشّام.

إن الانطلاق من البعد الرسالي/ الكهاني، في إطار الموضوعات السالف ذكرها، يُّشكِّل الملمح الرئيس للكتلة الشعرية، التي نحن بصدد الوقوف عندها في هذا العنوان. ومع اعترافنا بصعوبة الاختزال، بالنظر إلى تجربة لم تنفكّ تُنوِّع في مصادر شعريتها، إلا أن البُعد الرِّسالي يظل «عنصر الارتكاز»، بالنسبة لاشتغال باقي العناصر، المعجمية والتركيبية والدلالية والإيقاعية.

1 . نفسه، ص 34.
2 . نفسه، ص 21.
3 . نفسه، ص21..

4. القصيدة موضوعا ل»اللّعب«[1]:

يتقاطع الجزء الثاني من «العمل» الشعري، أي ديوان «تحت أي سُلّم عبرت»، مع مجموعة من الدواوين السابقة، في قلبها «سدوم» بوجه خاص[2]. إن البقاء عند حدود هذا الجزء، ينطلق من كونه عنوان كتلة شعرية أخرى. وإذ تنفسح الكتلة الأولى لموضوعة الوطن، في سياق الإحالة إلى معاني الإدانة/ الشهادة، نجد الثانية تترك المجال لبروز موضوعة «القصيدة». وتحسن الإشارة إلى أن الحديث عن المستوى الدلالي، من خلال الإلماح إلى الجانب الموضوعاتي، مجرد عنوان كبير لمختلف العناوين الشعرية المُحتمَلة.

بالتفرغ للحديث عن موضوعة القصيدة، نكون قد ولجنا أفقا شعريا مُغايرا. الحلم بوطن بديل أبهى، من خلال اللغة، يتحول إلى حلم داخل اللغة. «من خلال اللغة» إلى «داخلها»، ترتسم حدود «النقلة النوعية» في شعرية بنطلحة. إلى حدّ ما، اللغة مجرد «وسيلة» في الكتلة الأولى، بينما هي «هدف» أصيل في الثانية. ولذلك، نتفهم انتقال الموضوع من «الوطن» إلى «القصيدة»، بما هي مجال لاشتغال اللغة أساسا.

من مميزات الشعر المغربي الحديث، أن غير قليل من نصوصه اختصت بموضوعة القصيدة. ما من شك في أن عبارة أحمد المجاطي، الماثلة في «تسعفني الكأس ولا تسعفني العبارة»، لأكثرُ تعبيرا مما يمكن سوقه بهذا الخصوص. غير أن في شعر السبعينيين أكثر من مثال، تفرّق على أكثر من شاعر. والملاحظ أن نصوص الشعر المغربي، في هذا الإطار، تغدو أوضحَ تجريدا. إن بلوغ القصيدة «المأمولة»، بما تشترطه من أناة ومعاناة، يشكل الهاجس الأول للشاعر. ومن الطبيعي أن يتشكل «الكون» الدلالي والجمالي من كل ما يتصل بالقصيدة، وما يدور في فلكها من فنون وعلوم وصنائع..

وليس يخرج بنطلحة عن السياق، خصوصا في «سدوم»، الذي يعتبر أكثر الدواوين هجْسا بالموضوع المذكور. وحسبُنا أن نثبت بعض ما جاء في نص «رؤوس أقلام»، بالإحالة إلى الجزء الثاني من العمل الأخير:

– وذلك عازف القيثار يقرص في فناء البار شحمة أذن جيميْن. انتهى قولي. ولكني أضفت إليه: مختلفيْن في الإيقاع والحركات. يا قدمي أطيعيني. ويا شمس المدارات الحزينة عززي سخرية الأقدار بالشرح الدقيق، وباحتمال حدوث إعصار بلاغي أمُدّ له لساني مرتين، فيحتمي بقواعد الملهاة والشعر القديم[3].

1 . في هذا الإطار، تقتصر قراءتنا على الديوان الثاني من العمل الشعري، أي الجزء الحامل لعنوان: «تحت أي سلم عبرت».

2 . محمد بنطلحة ، سدوم، دار توبقال، الدار البيضاء/ 1992.

3 . سدوم، ص 8.

على شاكلة المقطع السالف، تتناسل معظم نصوص «سدوم»، المُتقدِّم من حيث تاريخ الصدور. وقبل «التوغل» في الموضوع، يحسن التأكد من حضور «القصيدة» لفظا، في الجزء المحال إليه آنفا:

– وقال لي عشب منغولي: شتان ما بين تقلبات الموج في ذهن السفينة، والصدى في كفة الميزان! فعبرت –هذه المرة– رؤياي، ثم وضعت رماد القصيدة في فنجان من القشعريرة الخالصة[4].

وفي موضع شعري آخر، نقرأ من نص «إشراقات ديك الجن»:

– ذلك أنني ، بعد أن خف القطين، حركت رماد المخيلة في موقد القصيدة[5].

وإذ يتأكد حضور «القصيدة» لفظا، ينبغي تصوُّر ما يترتَّب عن ذلك، من انفتاح دلالي واسع ولصيق. ذلك أن اللفظ «المُولِّد»، الذي هو القصيدة، ما يفتأ أن يستدعي إليه وحدات معجمية، أساسها الانتظام داخل الحقل الدلالي–الجمالي نفسه. في المقاطع الشعرية الثلاثة السابقة، يمكن مُلاحظة مدى تَعزُّز «القصيدة» بمعجم خاص، من وحداته: الإيقاع، الحركات، بلاغي، لساني، الملهاة، الشعر القديم، رؤياي، ديك الجن، خَفَّ القطين.

بدل الاتجاه إلى العالم وأشيائه، يظل النص حبيس اللغة، مُفتتنا بما تزخر به من ألفاظ، وما يستدعيه تركيبها من صور وخيالات. ليست اللغة تلك التي يتكلمها الإنسان وحده. الأعشاب، والزهور، والحشرات، والكواكب والنجوم... تصير لها لغاتها وأنحاؤها وبلاغاتها وأشعارها. وليس من همّ للشاعر غير تحويل كل ذلك إلى صور، تشعّ بالخيال الواسع والإحاطة المُتصرِّفة.

– هنا يانيس منهمك في ترقيع أكمام المسافرين العزّل
باستعارات بعيدة لها مذاق الفحم،
والخَرّوب،
والحمى.
هنا عراء يشتعل.
هنا دخان يصعد نحو سماء الجسد.
هنا نرد يتلاعب– في محيط النص– بأقفال الدلالة،
وعروش المعنى[6].

في خضمّ هذا السخاء الصُّوَري، ليس بالإمكان التغاضي عمّا قد تُشكِّله بعض الكلمات من «ثقل» مادي ودلالي. وفي هذا الإطار، يمكن تفهُّم أن يؤول النص إلى مجرد «كلمة» في هذا المقطع،

4 . المقصود بذلك «تحت أي سلم عبرت»، ص 80.

5 . نفسه، ص 79.

6 . نفسه، ص 87.

«كلمة» في ذلك المقطع. وبتعبير آخر جامع، فإن الشاعر بقدر ما يكون صانع تراكيب وصور أخّاذة، يغدو صانعَ كلمات مُشعّة. وعلى النقيض من تَحكُّمية الشاعر، ومن مُنطلق سوريالي صرف، يمكن الذهاب إلى حدّ القبول بحقيقة «إبداعية» اللغة نفسها. إن التأليف بين الكلمات، ضمن هذه الإبداعية، يصير من شأن اللغة، باعتبارها «فاعلية» نشيطة. ومن الطبيعي القول، بالنتيجة، إن للغة مَنطقَها الخاص، المبني على «الصدفة» الشعرية/ التأليفية، في غير قليل من السياقات[1].

- يا إلاهي! كأن الصمت مفتون بشعائره. بل كأنه مجبول على تشتيت أفكار الماء، وإشاعة الفوضى في ذهن الشاقول. وهذا الأرغن البذيء، ما به؟ رويده. إنها فكاهة فقط. ولكن ليس هناك ما يمنع من الإفراط في لعبة التأويل. فالزئبق خنثى. والإثمد لا يزن بويضات الذباب الأزرق بأعذار واهية. هكذا هي البراءة المفتعلة: بغي نظيفة الإزار. والقدر ترجمان أخرس[2].

إن كلمات من هذا القبيل (الصمت، الشاقول، الأرغن، الزئبق، الإثمد والقدر) لا يمكن أن تجتمع إلا في نص، «شعريته» تنهض على جمالية الانتقاء اللغوي من جهة، وعلى إبداعية التداعي الصُّوَري من جهة أخرى. والملاحظ أن الافتتان ببعض الكلمات، مُتجسدا في هوس البحث عن النادر منها وحتى المهجور، يدفع الشاعر إلى أن يختارها لتؤلف «مراكز ثقل» في النص.

إن درجة «حيادية» اللغة، في إطار علاقتها بـ «الواقع/ الخارج»، تبلغ الدرجة الأدنى من الإحالة. ما من شك في أن الحديث عن «الواقع» أمر ملتبس، بالنسبة لكل من يجد نفسه بإزائه، من فلاسفة ومناطقة ولسانيين ونُقّاد. حين نكون في مواجهته، سرعان ما يتبادر إلى الذهن السؤالُ التالي: ما هو هذا الواقع في المُحصِّلة، خارج الإدراك والتصور واللغة؟[3]. ومع ذلك، لا ينبغي للسؤال أن يُثنينا عن البقاء في حدود ذلك الواقع، الذي يمكن الاستعانة عليه بنموذج ياكبسون التواصلي، في إطار ما يسميه «الوظيفة المرجعية».

حين يتحدث الشاعر عن «الغرقى» و«الزوارق» و«الميناء» في قوله:

- لو
كان
للنيلوفر الحصيف
أن يحصي -فوق أصابع الغرقى-
عدد الزوارق التي لن تصل أبدا

1 . هناك أكثر من مثال، بهذا الخصوص، مما يمكن إدراجه في إطار اتجاه الشعر السوريالي.

2 . تحت أي سلم عبرت، ص 85.

3 . في فلسفته اللامادية، نفهم كيف ينتهي باركلي إلى مقولة أن «الوجود إدراك».

إلى ميناء الأبجدية[1].

أكان يتقصَّد الإحالة إلى «عالم البحر»، ذلك المعروف بأمواجه ورياحه وشواطئه وأعماقه؟ أم كان يتقصّد شيئا آخر، يسعى الشاعر إلى بنائه، وإن اعتمادا على حقل «البحر» معجميا ودلاليا؟ إن الانتباه إلى كلمات أخرى (مثل الأبجدية، الكينونة، الترجمان، علامات الترقيم) يُصوِّب اتجاهنا الدلالي إلى موضع آخر. إنه اتجاه «مزيجّ، أي حصيلة تركيب بين عالمين/ عوالم.

– لو كان له أن يؤسلب الكينونة،
أو كان
للترجمان الأخرس
أن يستغني عن علامات الترقيم
فهل كان على الغرقى أن يلقوا نظرة أخيرة
على أنفسهم وهم
بين بين؟[2].

إن اللغة، في إطار القصيدة، وما تستدعيه من ثراء لغوي، تصير مطلوبة لذاتها. ومرة أخرى، ليس من شأن النص غير أن يحيل إلى نفسه. لا يمكن عدّ ذلك مجرد اختيار «منهجي» من القارئ، بل اختيار جمالي بقرار من الشاعر نفسه. إن الانتقال من «الوطن» إلى «القصيدة»، هو انتقال من «انتماء» إلى «انتماء» بتعبير آخر. وإذ تظل الذات تجري سعيا للالتحام بالموضوع (الوطن)، فإنها سرعان ما تتحول إلى تحقيق الالتحام بالموضوع (القصيدة). وبينما يكاد يتوارى الوطن، تنبثق القصيدة باعتبارها مأوى وحيدا للذات.

وعلى الرغم مما تُكابده الذات/ لشاعر، في الطريق إلى الوطن المأمول، فإن تلك المُكابدة لا تقلّ مستوى، بالنسبة لنفس الذات، في أثناء «مُراودتها» لأساليب الكتابة وتطويعها. هل يسوغ الحديث عن انتقال: من «شهيد» الوطن إلى «شهيد» القصيدة؟ أليس يرتدّ الوطن، في نهاية الأمر، إلى مجرد قصيدة؟ أين هي الحدود بين الطرفين، حين تكون الرسوم والمعالم والديار على تخوم كلمات؟؟؟..

يبدو أن السعي إلى بلوغ القصيدة/ الوطن، هو ما يشكل «وقود» الشاعر في البحث اللانهائي. وتكاد الكتابة، من هذا المنظور، لا تبلغ منتهاها أبدا. في مقطع سابق، كان هناك استدعاء ل «البحر» و»غرقاه»، في إطار العلاقة بفضاء القصيدة–الكتابة. وفي المقطع التالي، حيث الصور والأخيلة تتوارد بكثافة، ما من شيئ يحول دون أن تجد الذات نفسها في خضم لجة بحر من الكتابة/ المتاهة.

1 . تحت أي سلم عبرت، ص 84.

2 . نفسه، ص84.

- (....)

زيارات سريعة تهزأ بالعتبات،
حيوانات منوية تصطاد شوارد الفكر في أعالي البحار،
صيف يدعي أنه حفيد الخريف،
عطش ينظر -بإعجاب شديد- إلى وجهه
في صفحة الماء،
شفاه زرقاوات ينشرن غسيل الأبجدية
فوق أصابع الفصول،
عنقاوات يؤججن غيرة العذارى،
أشلاء قهقهات يستدرجن المتاهة للاستلقاء
فوق سرير واطئ جدا من دمع الحبارى،
أو من غبار الدقائق الخمس الأخيرة[1].

إن حضور «الفكرة» في الكتلة الأولى، حيث الهيمنة للبعد «الرسالي»، يُواكبُه حضور «صُوَري/ مجازي» سخيّ في الكتلة الثانية. في الأولى، تتوارد «الصور» خفيفة وتلقائية، مادام السعي لا يكاد يبتعد عن خدمة الفكرة/ الرسالة العامّة. أما في الثانية، وإن كانت الصور «المادية» تتكاثف بنسبة لافتة، فإن الأشياء تبدو، من خلالها، أوضح انفصالا عن علاقاتها المرجعية الطبيعية[2]. إن الخيال الشعري المُبدِع، في هذه الحالة، يتولى تركيب «الآثار» المتبقية من الأشياء المادية، في محاولة ل «إنشاء» كائنات وعوالم جديدة.

وإذ تَرِد النصوص «الرسالية» محكومة بطابع تجريدي، بالنظر إلى هجْسها بالفكرة/ الرسالة، فإن النصوص «المجانية» تتقدم إلينا أكثر تجريدا، بفعل انقطاعها التام عن مرجعياتها «الواقعية». وإن كانت تعْرض الأخيرة نفسها في صُوَر مادية، مُمَثَّلة في «احتفال» لغتها ب»أسماء الذوات»، إلا

1 . نفسه، ص 78.

2 . في مستوى معين، من نمو النص، يفقد الدليل الشعري مرجعيته. وفي مقابل ذلك، لا نفتأ أن نصبح في مواجهة نص تبني دواله مرجعيتها من داخله. اللغة تصير مرجعا بحد ذاتها، وإن ظل القارئ يعمل على استعادة المرجع الاصلي، اعتمادا على رسوخ آلية المحاكاة لديه. هكذا، لا يبقى للدال أي صلة بالمعنى الأصلي الملازم له. وبالإحالة إلى رفاتير، ولو في الإطار العام، يمكن الحديث عن انتقال من ا الدلالة (المحاكاة) إلى التدليل (الإيحاء). والملاحظ أن ميكائيل رفاتير(Riffaterre) يقدم دلائل كافية، في «سيميوطيقا الشعر»، على مدى إجرائية مفاهيمه، في ما يخص مقاربة الكتلة الثانية من شعر بنطلحة، ممثلة في «تحت أي سلم عبرت». وفي سياق هذه الأهمية، تحسن الإشارة إلى مفهوم اللعب، الذي نتخذه عنوانا للكتلة الثانية من الديوان، كما سيأتي بيان ذلك في إطار تقدم مسار هذه القراءة.

أن طريقة التركيب تجعل تلك الصور مُبتدعة «لا على مثال»[1]. ومن هنا، أتصور أنه من الضروري التمييز، في هذه الحال، بين المرجعية المادية والمرجعية الواقعية.

يبدو أن من نتائج الاستمداد من الثقافة «المتنوعة»، تدفع بالشاعر إلى أن يشتطّ في طبيعة انتقاء لغته. إنها لغة خاصة جدا، وحداتها/ مفرداتها تحصّلت نتيجة من مجهود الشاعر المعرفي، عبر اطلاعه الدؤوب على مختلف ما يتصل بالعلوم والفنون والصنائع والأذواق. وتبعا لذلك، يمكن الحديث، في هذا السياق، عن أكثر من إطار لهذه اللغة. ذلك أن اللغة الأدبية تجد مكانها في النصوص، إلى جانب اللغة العلمية والتاريخية والفنية والثقافية. وإذ تكون لغة الشاعر على هذا النحو، فإن من شروط القراءة الإلمام بمرجعياته، في محاولة للقبض على «خيوط» شعرية نصوصه. يصح القول، عند هذا الحد، إن جماع شعر بنطلحة نصوص «مثقفة»، تحتلّ فيها الثقافة اللغوية موقع الصدارة. وبحكم نوعية هذه الثقافة، علاوة على طبيعة التركيب الصُوَرِي، يتضح جزء مهم من شعرية الشاعر من جهة، وصعوبة «تَلقِّيه» من جهة أخرى، في ظل سيادة القراءات «الاتباعية».

إن استثمار الثقافة اللغوية، في إطار الالتفاف حول موضوعة القصيدة، غالبا ما يفسح المجال لبروز الهاجس «اللعبي»[2]. وإذ اللعب عنصر مهيمن في الإبداع الأدبي، ومنه الشعري بوجه خاص، فإن ذلك الاعتبار لا يعني قدحا في القيمة المُتحصِّلة منه[3]. وليس بغريب أن تتموقع آلية التناص، نفسها، داخل الاستراتيجية العامة للعب. وبالإحالة إلى أحد رواد السيميوطيقا الحديثة (ميكائيل ريفاتير)، يمكن تعقُّب «مجريات» اللعب على مستوى عمليتي: التوسُّع (L'expansion) والتحويل (La conversion)[4]. وفي ما يخص محمد مفتاح، الذي يستعيد ريفاتير ، بحكم هيمنة اللعب إلى جانب التناص على جوهر العملية الشعرية، فإنه يحدد اللعب الأدبي بالقول التالي: «إن اللعب بالكلام محكوم بقواعد تكوينية وتنظيمية، وهو اضطراري أو اختياري من قِبل المتكلم تأليفا والمخاطب تأويلا»[5].

أتصور أن بالانتقال من الوطن إلى القصيدة، يكون المجال الطبيعي قد تهيأ لبروز اللعب،

---

1 . بطبيعة الحال، يمكن الإشارة إلى قوة حضور البعد الديني في المسألة، انطلاقا من الحديث النبوي الذي منه «كل محدثة بدعة وكل بدعة ضلالة وكل ضلالة في النار».

2 . يمكن العودة، بخصوص هذا الموضوع، إلى دراستنا المنشورة تحت عنوان»التجريب الحداثي في الشعر المغربي المعاصر»المنشورة بمجلة فصول، العدد 93، ربيع 2015.

3. تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الطبعة الثالثة، الدار البيضاء، 1992، ص 40.

4. La production du texte ،ضمن كتاب: Riffaterre (Michael) Sémiotique de la poésie,Trad de l'américain par Jean-Jacques Thomas, éditions du Seuil, Paris, 1983.

. 5

باعتباره جوهر الفن بامتياز[1]. ولا يمكن تصور فن، بالمناسبة، يقوم على خُلُو من اللعب. إلا أن حضور الأخير، من حيث درجة الكثافة ونسبة الامتداد، هو الذي يحدد الفرق بين فن وفن، وبين أدب وأدب. وقد اتضح سعْينا، في ما يتعلق بتأطير نصوص الشاعر بنطلحة، فإن الحاجة تظل قائمة بالنسبة لتعقُّب عناصر اللعب، مُوزَّعة على مختلف مستويات النص، في إطار بنياته اللغوية وعلاقاته التناصية. وإذ يتقاطع في شخص بنطلحة الشاعر الحاذق واللاعب الماهر، فإن إمكانية انبثاق دراسة (مُختبَرية)، تحت هذا العنوان الكبير، قيْد الإعداد والدرس.

المصادر والمراجع

أ. العربية

1. الكتب

- محمد بنطلحة

• رؤى في موسم العوسج يليه تحت أي سلم عبرت، منشورات نادي الكتاب بالمغرب، الطبعة الأولى، فاس/ 2015.

• سدوم، دار توبقال، الدار البيضاء/ 1992.

• نشيد البجع، منشورات اتحاد كتاب المغرب/ 1988.

- تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الطبعة الثالثة، الدار البيضاء/ 1992.

2. المجلات

- الفكر الديمقراطي، العدد الثالث، صيف 1988.

- فصول، العدد 93، ربيع 2015.

ب. الأجنبية

- Riffaterre(Michael) Sémiotique de la poésie,Trad de l'américain par Jean- Jacques Thomas, éditions du Seuil, Paris, 1983.

- Youri Lothman, la structure du texte artistique, trad Anne Fournier- Bernard Kreise- Eve Malleret, Joelle young, Gallimard,Paris, 1980.

1 . ليس ببعيد الإشارة، في هذا السياق، إلى المذهب القائم على مقولة «الفن للفن».

الحب والحرية والمقاومة
في شعر علال الفاسي

عبد الرحمان نباتة[1]

مقدمة

إن الدراسات والكتابات النقدية التي صدرت حول الشعر العربي الحديث في المغرب[2]، غالبا ما تناولت إما التراكم الشعري الذي حققه الشعراء المغاربة خلال الحقبة الممتدة بين 1830 و1990، أو أنها ناقشت الفروق بين الشعر القديم والشعر الحديث في سياق أكاديمي توخى تبيان القيم الفنية التي ظلت ثابتة والتي لحقها التحول والتغيير، ولكن قلما نجد دراسات وكتابات نقدية، من طرف الأكاديميين وغير الأكاديميين، تناولت بعض القضايا الإنسانية التي تخللت الشعر العربي في المغرب مثل «الحرية» و«الحب» وعلاقتهما بالمقاومة المغربية من أجل طرد المستعمر الفرنسي، ولاسيما ابتداء من سنة 1912 .

إن دواوين الشعر المغربي تشي بالحب والحرية ومساهمتهما في النضال والكفاح المغربي، ومن الأمثلة: ديوان علال الفاسي الذي اجتمعت فيه شخصية الشاعر والمفكر والفقيه والسياسي والمناضل، حيث تقطر أشعاره عذوبة وحبا وجمالا، مما يدل على شاعرية مرهفة لفقيه ومناضل، حب يغاير حب امرئ القيس وقيس بن الملوح (مجنون ليلى)، ولم يتغزل كغزل نزار قباني أو صلاح عبد الصبور، ولكن علاقة الحب و الحرية بالشعر عنده هي علاقة روح بجسد، والقصيدة التي تخلو من هذين العنصرين تفتقد الجمال، وحب الزوج لزوجته والأب لابنته. وحب الوطن هو مصدر استمداد للقوة المحفزة على النضال والمقاومة من أجل حرية المسلمين والعرب في المغرب وفي غير المغرب، لكننا حين نقرأ شعر علال الفاسي نجد «الحب» و«الحرية»، لكن هاتين الفضيلتين

1 . أستاذ الأدب، كلية الآداب، الرباط.

2 . استعملت تعبير شعر عربي حديث في المغرب، وهو الأسلم بدل تعبير شعر مغربي حديث لأن الاول يدل على الشعر المكتوب باللغة العربية، بينما الثاني يشمل الشعر المغربي المكتوب بكل اللغات بما فيها اللغة العربية، لذلك وجدنا الدكتور عباس الجراري يسمي دراسته بالشعر العربي الحديث والمعاصر في المغرب 1830 – 990 ، والدكتور أحمد الطريسي أعراب أيضا في دراسته الموسومة بالرؤية و الفن في الشعر العربي الحديث في المغرب .

وردتا في مستويات مختلفة، و هذا لا يعني أن ديوانه خلو من أشعار الشوق و الغزل و الرثاء وغيرها من أغراض الشعر القديم.

إن توظيف علال الفاسي لقضية الحب في شعره لم يكن توظيفا يتوخى الحب كما وظفه الشاعر العربي القديم، ولكنه استثمر الجانب العاطفي النبيل الذي ساهم في تربية مكونات المجتمع بدءا من الأسرة في سياق مشروع نضالي نظر له في كتابه «النقد الذاتي» و»الحركات الاستقلالية في المغرب العربي» وفي كتاب «الحرية» وفي خطبه أيضا .

إن الحديث عن «مفهوم الحب» و»مفهوم الحرية» في شعر علال الفاسي يسوق للحديث عن علاقة الحب والحرية بالجانب النضالي في فكره ولاسيما في مؤلفاته الملمع إليها أعلاه.

إن «الحب و»الحرية» -في تصوري- قيمتان جماليتان حضرتا في شعر المرحلة الحديثة بشكل قوي، حيث نجدهما في شعر عبد القادر حسن العاصمي وادريس الجاي وعبد الكريم بن ثابت ومصطفى المعداوي وعلال الفاسي، لكن هذا الأخير وظفهما من اجل تربية الإنسان عموما والفرد المغربي بخاصة، على ربط الحب والحرية بجمال الحياة لتزداد جمالية، وربط في «النقد الذاتي» الحديث عن»الحرية» بالفكر والدين والسياسة والمجتمع والاقتصاد والإدارة والصحافة، وعلاقة هذه القيم والفضائل بحرية الوطن الإسلامي والعربي و بحرية المغرب الأقصى.

إن الطريف في الحديث عن مفهوم «الحرية «من خلال شعر علال الفاسي هو أن لهذا الموضوع طرفان، الأول هو تناوله للحرية كموضوع وكمفهوم في شعره، و الثاني فني يتجلى في مساهمة الشاعر في تحرر وتجدد الشعر العربي الحديث في المغرب، بل إني اعتبره من أوائل المجددين في الشعر العربي عموما قبل نازل الملائكة وبدر شاكر السياب وعبد القادر المازني ومن عاصرهم وشاركهم في نقاش ريادة الشعر العربي الحديث، وإن كان لنازك الملائكة من فضل فلها فضل التأطير الفني للظاهرة الشعرية آنئذ مثلما فعل الخليل بن أحمد الفراهيدي في استنباط قواعد العروض مما كان متداولا من أشعار العرب، لأن ظهور قصائد الشعر الحر سبق إبداع نازك بسنوات، ومما يؤكد هذا القول هو قصيدة نشرت في إحدى المجلات العربية سنة 1921 ذكرها الدكتور أحمد مطلوب في كتابه النقد الأدبي الحديث في العراق، تحت عنوان الشعر الطليق.

إن هاتين القضيتين هما اللتين اتكأ عليهما شعراء الحقبة الحديثة، حيث عبر كل شاعر عن إحساسه بالحب والحرية فوجدنا علال الفاسي يتحدث عن تذوقه للحرية والحب وجمال الحياة بهما وهيامه بهما وأنهما إكسير الحياة، كما عبر بعض معاصريه عن ألم القيد وطموحهم للحرية مثل عبد الكريم بن ثابت وحسن عبد القادر العاصمي وادريس الجاي وغيرهم، وفي اعتقادي إن حب الأوطان والأسرة والبيت ونشدان الحرية أدى إلى توصيف وتصنيف جل الشعر العربي الحديث في المغرب ك «شعر وطني» في عدة دراسات مثل «الشعر الوطني في عهد الحماية 1912/ 1956»

لإبراهيم السولامي ، و»الشعر الوطني عند علال الفاسي« لفتيحة بلعباس، وتوصيفات أخرى قريبة مثل «شعر المقاومة» و»شعر النضال» وما شاكل هذه السمات التي وسم بها الشعر عند دارسين ونقاد آخرين، لكن ملامستنا لموضوع «الحب والحرية والمقاومة»، وعلاقة الأحاسيس والقيم الإنسانية بالمقاومة، سينطلق من الزاوية الذاتية لمفهوم الحب ولمفهوم الحرية في فكر علال الشاعر، ثم نظرته للحرية كمكون فني وجمالي في القصيدة الشعرية، لذلك سنلامس قضية علاقة الذات الشاعرة بالحب و الحرية، ثم علاقة حرية الشعر العربي الحديث في المغرب بحرية القصيدة مما يسمى بأغلال قيود الشعر العربي التي وضع قواعدها النقد العربي القديم.

أولا: علال الفاسي بين الحب والحرية

إن قراءة ديوان علال الفاسي تجعل القارىء يقف على قضيتين تتحكمان في البناء الموضوعاتي لجزء هام من الشعر الوطني، الأولى هي «الحب» والثانية هي «الحرية»، لكن التساؤل الذي يفرض نفسه في هذا السياق، هو ما هي العلاقة بين القضيتين وشعر النضال والمقاومة مع أن «الحب» قضية عاطفية ترتبط بالإحساس، بينما الثانية هي من الفضائل والقيم الإنسانية؟ إن الجواب يتجلى في تمثل الذات الشاعرة لمفهوم الحب كإحساس وكقيمة إنسانية في الحياة.

1. تجليات الحب في شعر علال الفاسي

إن علال الفاسي حين يتحدث عن الحب ينطلق من نظرته الفلسفية لهذا الأحساس الجميل ودوره في حياة الإنسان عامة، والنشء الصاعد بخاصة، ولذلك وجدناه ينظر للحب من زوايا شعرية مختلفة تارة من زاوية جماله كحاسة، وتارة أخرى يجعله نشيدا يتوخى ترسيخه في ذهن المتلقي لعذوبته لدى متلقيه ،وتارة ثالثة يعتبره إكسيرا للحياة، ولكنها تبقى كلها زوايا مفيدة للفرد والجماعة، ولاسيما لمن سكن قلبه حب الوطن والأهل والأحبة والزوجة والأولاد، وهو في أرض المنفى جراء إخلاصه في هذا الحب، لذلك وجدناه في المستوى الأول من شعره يربط ماهية الحب كحاسة وإحساس وإكسير بذاته كشاعر ومفكر ومقاوم للاستعمار، حيث ظهر لنا أنه يرى الحياة تتجمل وتتجدد بالحب، لقد ربطه بذاته الشاعرة التي ينبغي أن تكون هي نفسها مقتنعة بهذه القضية قبل اقتناع غيره بها، فالحب في شعر علال الفاسي قضية و»لكل قضية صورة كاملة، وإن المفكر بمثابة الرسام الذي يجليها أمام نفسه أولا ثم أمام الجمهور ثانيا...[1]. «أما المستوى الثاني فهو حبه للذوات الاخرى التي يرتبط بها الشاعر برابطة الدين أوالعروبة أورابط الأسرية أورابطة النضال، وهي الفئة التي توخى أن تتعلم كيفية التفكير في معاني الحرية[2].

1 . النقد الذاتي، ص 21 .

2 . نفسه، ص 43 – 44.

المستوى الاول: جلى فيه الشاعر الحب كقضية أمام ذاته الشاعرة أولا ثم أهميته في الحياة النضالية بالنسبة لمتلقي شعره من الشعب المغربي آنئذ، فعلال الفاسي مفكر متشبع بفقه الدين الإسلامي ومقاوم خبر مكائد المستعمر ومناضل وطني ، يعرض أمام متلقي شعره، بمختلف مستوياته ،ولا نقصد أنواع وأنماط القراء عند إيزر وغيره،اقتناعه أولا بالقضية، لذلك تدرج في شعره بين نظرته للحب كـ «حاسة» ينبغي أن يتغنى بها الشعب المغربي كـ «نشيد» يعتبرونه كـ «إكسير» للحياة وأخيرا فان لهذا الحب «منطقا» خاصا يختلف عن منطق قضايا أخرى ،حيث يقول في مقطوعة «حاسة الحب»:

عـصرُوهـا مـنْ خد مـنْ أهـواه　　　　وسـقـوْهـا بـريـقـه ولمـاهُ

ثم قال في «نشيد الحب»[1]:

صاحبي لـو رأيـت مـا يملؤُ　　　　القلْب من الحب للجمال عشقْت
إن دنيا الـغـرام أحْـلى وأغْـلى　　　　منْ جميع الدُنا التي قدْ رأيْت

ثم بين بعد ذلك أهمية الحب كإحساس، حيث يأتي الحب على قدر الإحساس به فقال في قصيدة «إكسير الحب»[2]:

اجـعـلْ إنـاءك حبا　　　　تـعـشْ في هـنـاء
تحـب مـا حـل فـيـه　　　　للـماء لـوْنُ الإنـاء

ثم في حديثه عن منطق الحب يوضح أن الحب يأتي وفق ما ساقته الحياة من أقدار، فقال في منطق الحب[3]:

مـا لـلـهـوى عـينٌ　　　　لـكـنْ لـهُ قـلْـبُ
مـنْ يـفـتـحُ قـلْـبـا　　　　يخـلـصُ لـه صـب
مـا الـقـلْـبُ إلا في　　　　مـا سـاقـهُ الحُـب

إن هذه النصوص الشعرية تفرض على المتلقي ملء البياضات التي تكتنف عناوين الأشعار التي اجتزأناها من ديوانه، للكشف عن الجمال الكامن في معانيها، فهل كان قصد الشاعر هو أن الحب ينقل النفوس من حالة الخسة إلى حالة الجمال؟ إن الجواب يكمن في كون الشاعر جمع في محاكاته بين التعميم في الخطاب الشعري الموجه لكل متلق لهذا الشعر و بين التخصيص من خلال

1 . نفسه، 2/ 117.

2 . نفسه، 2/ 347 . وقد قيلت القصيدة سنة 1938.

3 . نفسه، 2/ 224.

ربط الشعر بفلسفته في الحياة، أي أنه إذا كانت النفوس جميلة في ذاتها تقبلته، وإذا كانت خسيسة تحولت بفعل تأثيره إلى نفوس جميلة تتقبل الحياة وتعمل من أجل تجميلها ، كما أن جمالية الأحاسيس تطيل العمر كما في تفسير بعض اللغويين ل «الإكسير» لانه المادة التي تحول المعادن الرخيصة إلى معادن نفيسة (ذهب)، بل هو شراب يطيل العمر . إن الحب إذا كان عقيدة وتفكيرا يحول وجهة النفوس إلى وجهة جميلة ويطيل أمد الحياة . ولاشك -عندي- أن قصد علال الفاسي من كون الإحساس المرهف بالحب و الجمال يجعل النفس منبسطة مقبلة على الحياة، يوافق المعاني التي أشار إليها حازم القرطاجني قبل قرون حينما ربط القول ببواعث القول وبتأثرات وانفعالات النفوس أو منافرتها له حين قال: «إن للشعراء أغراضا أول هي الباعثة على قول الشعر، وهي أمور تحدث عنها تأثرات وانفعالات للنفوس، لكون تلك الأمور مما يناسبها ويبسطها أو ينافرها ويقبضها ... فالأمر قد [يبسط] النفس ويؤنسها بالمسرة والرجاء ...»[1] من ناحية، أما من ناحية أخرى نجد علال الفاسي يتحدث في معنى شعري قديم قدم الحياة الإنسانية ولكنه في الآن نفسه جديد من حيث طريقة التناول التي نجدها في ديوان الشعر العربي الحديث في المغرب عنده وعند معصريه مثل عبد الكريم بن ثابت وأحمد المعداوي وعبد المجيد بن جلون وادريس الجاي وعبد القادر حسن العاصمي ومن سار على دربهم وهذه سنة تطور المعاني الشعرية التي نبه اليها حازم القرطاجني منذ القرن السابع الهجري حين خصص معلما دالا على «طرق العلم بأنحاء المعاني، من حيث تكون قديمة متداولة، أو جديدة مخترعة»[2]، ومعنى الحب موضوع قديم التداول في مجال الشعر العربي ارتبط بنظرة الشاعر إلى جمالية المرأة في جزء كبير منه ثم ارتبط بحب شخص النبي صلى الله عليه وسلم لاحقا ، وقد أشار حازم إلى سنة تجدد المعاني بقوله: «إن من المعاني ما يوجد مرتسما في كل فكر ومتصورا في كل خاطر، ومنها ما يكون ارتسامه في بعض الخواطر دون بعض ومنها ما لا ارتسام له في خاطر، فالقسم الأول هي المعاني التي يقال فيها إنها كثرت وشاعت، والقسم الثاني ما يقال فيه أنه أقل أو هو إلى حيز القليل أقرب منه إلى حيز الكثير، القسم الثالث هو المعنى الذي يقال فيه أنه ندر وعدم نظيره»[3]. والمتأمل في هذا القول يلاحظ أن حازم صنف المعاني إلى معاني مرتسمة في كل النفوس، ومنها ما هو مرتسم في نفوس دون أخرى، ومنها ما لا ارتسام له في الخواطر إلا ما أتى عرضا، والمعنى المقصود هنا (الحب) حيث نلاحظ انه معنى مرتسم بشكل جلي في فكر وخاطر علال الفاسي مثلما ارتسم عند سابقيه من الشعراء العرب، لكن طريقة تصريف المعنى كانت عند شاعرنا مخالفة لما ألفناه عند الشعراء القدماء فإن المعنى لا سرقة في أخذ معانيه كما في الشعر القديم، فالحب ثابت راسخ في خاطر الشاعر. وعلال الفاسي يتحدث عن الحب من فيض

1 . منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 11.

2 . نفسه، ص 192.

3 . نفسه، ص 192.

جمال نفسه وخاطره، و الحب عنده قيمة أخلاقية لا حب نزوة كما في الغزل العربي القديم . بل إننا نقف على نص شعري يجعل لهذه الدفقات الشعورية للحب منطقا ومقياسا في قصيدته التي سماها «منطق الحب».

إن هذا السرد الشعري عند علال الفاسي يصور ملامح تجربة زمانية ارتبطت بزمن الاستعمار ومعاناته وذويه وأهله وأحبائه ووطنه من استعباد الأوروبي للمغرب وأقطار عربية وإسلامية ،فصير ذاته بؤرة لأحاسيس وآلام الوطن وأبنائه، ونبراسا يستهدي بها كل ناشد للحرية و الاستقلال.

إن التجربة الشعرية موضوع حديثنا، لم ترتبط بمفهومها التاريخي القديم الذي دونه الشاعر العربي القديم حين صور الحب في شعره عشقا وهياما وشوقا للمرأة فقال[1]:

أمــر عــلى الــديــار ديــار ليلى ... أقبل ذا الجــدار وذا الجــدارا
وما حب الديار شغفن قلبي ... ولكن حب من سكن الديارا

حيث ارتبط «الحب» بالمرأة، ودواوين الشعر العربي القديم تشهد على شكاوى الشعراء القدماء البعد والفراق عن الحبيبة أو لذة الوصل وأشكاله ،كقول الشاعر أبي فراس الحمداني[2]:

المستوى الثاني: هو الذي تعرب فيه الذات الشاعرة عن حبها للآخر ، كالوالد والزوجة والأبناء، وحب مكان الإقامة والوطن في أوسع معانيه، لذلك ربطنا المستوى الأول بنظرة «الأنا» الشاعرة للحب، بينما ربطنا المستوى الثاني بالتعبير عن عاطفة الحب إزاء الآخر، حيث نجد شاعرية علال الفاسي تتفاوت بين مستوى وآخر، تبدأ بحب الرسول عليه الصلاة والسلام وتنتهي بحب الوطن، كما يلي:

- التشبث بحب الإسلام من خلال الدعوة للرجوع إلى الله والدين والتأسي بحب الرسول كأسوة، وقد تغنى علال الفاسي في غير موضع من ديوانه بحبه لمحمد صلى الله عليه وسلم، وهذا أمر طبيعي، فهو الشاعر الفقيه، وشخصية هذا الأخير كانت غالبة ومسيطرة على شخصية الشاعر المعبر عن قيمة شخص محمد عليه السلام في حياة المسلم، حيث أبدع أشعارا كثيرة تحت عنوان

1 . أبيات منسوبة لامرئ القيس، لكنها غير موجودة في الديوان الذي أخرجه عبد الغني يسري ، ضمن منشورات علي بيضون، وصدر عن دار الكتب العلمية سنة 1991.

2 . ديوان أبي فراس الحمداني، ص 52.

«نبويات»[1]، كما تضمن ديوانه عدة قصائد شعرية في ذكرى المولد النبوي أو في الشوق لطيبة أو في ذكرى الهجرة[2]، نكتفي منها بقوله في قصيدة «إليك رسول الله»[3].

إليك رسُول الله حُبي وأشْواقي ... ومنْك رسُول الله مصدرُ إشْراقي
ومنْ فعلك البناء مطْمحُ همتي ... فيا ليْتني أحْظى بتهْذيب أخْلاقي

والإعراب عن حب رسول الله هو دعوة من الشاعر للناس للعودة للإسلام واقتفاء أثر أخلاق رسول الله صلى الله عليه وسلم، لما في خصاله من سمو ورفعة، وفضله على العرب و العجم، كقوله أيضا[4]:

عهدنا أمة العُرْب المجيدة ... تسير بسيرة حُسْنى رشيدة
لها الإسلامُ دستورٌ مكين ... تعيش بظله مللٌ عديدة

إن التعبير عن حب الله والرسول والدين، هو تعبير عن الهوية المغربية بكل معانيها، المرتبطة بالإسلام و العروبة وبأرض المغرب الأقصى وبخصوصيتها الثقافية والاجتماعية والفكرية.

– حب الأسرة: لقد وردت أشعار علال الفاسي في حب الأسرة متناثرة في كل أجزاء الديوان، وبيت ألاسرة عنده هو «الوطن الصغير» الذي يجب أن يسوده الحب والسكينة والطمأنينة، حيث علق على قول ابن الرومي التالي[5]:

ولي وطنٌ آليتُ أن لا أبيعهُ ... وأن لا أرى غيْري لهُ الدهْر مالكا
وحببَ أوْطان الرجال إليهم ... مآرب قضاها الشبابُ هُنالك
إذا ذكرُوا أوطانهم ذكرتْهم ... عهود الصبا يوْما فحنوا لذلك

قائلا: «إنها لإحدى المحاولات الإنسانية للتعبير عن المعنى العميق للبيت، ذلك المعنى الذي بالغ في الحديث عنه شعراء العرب والعجم دون أن يصلوا إلى الإعراب عن كنه ما يشعر به الإنسان نحوه»، وأضاف «معنى البيت لا ينحصر في مدلول الدار أو المأوى أو المنزل وما إليها من الألفاظ التي تعبر عن معاني الإقامة... ولكن العواطف التي تحيط بالبيت إنما تتجلى ظاهرة فيما نسميه بالعائلة أو الأسرة، لأنها مهما اتسعت فهي لا تنحدر إلا من التكيف العائلي وما ترتبط به من علاقات ومعان مألوفة»[6]. والطابع الأساسي البارز للبيت «إنما هو في الروح التي تسيطر على داخله أي في العلاقة المبنية على المحبة التي تربط بين أفراده، فإذا أحسوا برباط المودة يخيم عليهم

1 . ديوان علال الفاسي، 3/ 253.
2 . نفسه، 3 / 240 إلى 276.
3 . نفسه، 3 / 57.
4 . نفسه، 3 / 66.
5 . النقد الذاتي، ص 30.
6 . نفسه، ص30.

يشعرون بالسعادة الحقيقية... وهذه المحبة ضرورية... لأنها تمنح الفرد والجماعة «الطمأنينة... التي تسهل على الأمم القيام بالعناية التامة بأبنائها...»[1]. كما أن هذا الوطن الصغير هو الذي يسهم في «تربية الذوق الجميل في نفوس أبنائه، فيستطيع أن يربي فيهم حاسة الشعور بالجمال وحبه... وما إلى ذلك من وسائل التربية الإنسانية»[2].

إن ارتباط علال الفاسي بالبيت والأسرة بالمحبة هي التي جعلته يقول في قصيدة سماها «أبي» تحدث فيها عن أمله في لقاء الوالد وتقبيل يده الكريمة وأنه يتذكره بقراءة رسائله وبخطه الجميل[3]:

قـد كُنْـتُ آمـلُ أن أمتـع باللقـا ... وأُقبـل الكـف الكريـم تطيبـا
وأعلـل النفـس العليلـة كُلـما ... شـاهدتُ خطك في الرسائل مُعجبا

وله عدة قصائد في والده، منها قصيدة «أنا ووالدي» وأخرى سماها «بيني وبين الوالد»، ولكن قصيدة «أبي» كانت آخر قصيدة في الوالد لكونها رثاء له بعد توصله بنبأ وفاته وهي قصيدة تجاوزت دفقاتها الشعورية ثمانين ومائة بيت شعري كلها صور تقطر بالألم والأسى، لاسيما وعلال الفاسي في أرض المنفى بعيد عن الأهل والوطن. وله أيضا قصائد في «حرمه الطاهرة» تارة بشكل مباشر وتارة أخرى بشكل غير مباشر، ومن أشعاره الجميلة التي تفيض حبا وحنانا وشوقا إليها، قوله مرتين في «حرمي العزيزة «بعد العام الأول على نفيه[4]:

عـامٌ مضى لي لمْ أشْـهـدْ مُحياك ... ولا نعمْتُ على وجْدي بلُقْياك
ولا سعدْتُ بقُرْب منْك يمْنحُنى ... وجْـدان قلْبي في وعْي وإدْراك
ولا حظيتُ بساعات تُعرفُني ... معْنى الحياة متى أخْلو لنجْواك

وله قصائد أخرى في زوجته بالإضافة إلى «حرمي العزيزة»، مثل «حوريتي»، وأغنيته المهداة إليها و»اذكريني»[5]، و»ذكرى مناجاة عابثة» التي يذكر فيها زوجته في مطلع القصيدة قائلا:

أزهْرا، ومالي لا أناديك، يا زهْوا ... وأحْلى الهوى أنْ نمْنح القلْب مايهْوى

و«أغرودة» و«وردة القلب» وبعض أشعاره الغزلية، و«سوار الحبيب» وغيرها من القصائد الشعرية التي تعبر عن شدة ارتباطه بالوطن الصغير (البيت)، وبأفراده الأعزاء كالوالد والزوجة والابنة «ليلى» التي خصها بقوله[6]:

---

1 . نفسه، ص 301 – 302.

2 . نفسه، ص 303 .

3 . ديوان علال الفاسي، 2/ 270.

4 . نفسه، ص 2/ 178 و179 و180 و191 و210 ومن 270 إلى 279.

5 . نفسه، 2 / 210 و211 ومن 465 إلى 472.

6 . نفسه، 2 / 175 و227 و488.

لـيْـلاي، حبـة قلْبي حميمتي المْـحبُـوبـهْ
أنــى تعيشين دُوني؟ عــلى الـبـعــاد غريبهْ
محبـتـي لــك تــذْكُــو متى ذكــرْتُ مكانكْ
قلْبي يُــرددُ شـدْوي متى ذكــرْتُ حنانكْ

وإن كان اسم ليلى في التراث العربي مرتبطا بالحب في جانبه الغزلي، فإن علال الفاسي ربط الاسم بحب طاهر يتجلى في اشتياق الشاعر لابنته المقيمة في أرض الوطن وهو في أرض المنفى .

إن هذه الأحاسيس الجميلة التي عبر عنها بأشعاره إزاء أفراد أسرته هي نفس القضايا التي نظر لها في النقد الذاتي في حديثه عن «البيت أو الوطن الصغير»[1]، وعن المعنى العميق الذي لا ينحصر معناه في مدلول «الدار» أو «المأوى» أو «المنزل» وغيرها من الألفاظ الدالة على «الإقامة» وعلى أهمية المكان في استقرار الإنسان وتوازنه النفسي والعاطفي.

– حب الوطن: إن حب الأسرة و المنزل أو مكان الإقامة سماه الشاعر في النقد الذاتي بالوطن الصغير، وحبه جزء من حب الوطن بكل معانيه سواء في ارتباطه بالهوية الإسلامية والعربية، أوفي غيرته على اللغة العربية بسبب ما تعرضت له من اضطهاد من المستعمر ومن بعض أبناء الوطن، كلها عوامل تجعل الإنسان محبا لوطنه الكبير «المغرب» الذي يتجلى في في قصيدة «وطني»[2]:

كـابـدْتُ فيك صبابة ولهيبا ولقيتُ فيك من العذاب ضرُوبا
ويزيدُني طُول البعاد على الجوى وَقْـــدا بـأعـماق الـفُـؤاد شبيبا
أخْلصْتُ حُبك في المواطن كُلها وحفظتُ عهْدك مُبْعدا وقريبا

وقصائد أخرى[3]، نذكر عناوين بعضها على سبيل المثال لا الحصر: «حرارة الشوق للقوم والوطن» و«عقيدة وجهاد» و«نشيد الأبعاد»، و«الفلاح المغربي» و«بني وطني» و«اللغة العربية»، «وليحي أبناء الوطن» و«نشيد العرش»، وغيرها.

ب. تجليات الحرية في شعر علال الفاسي

لقد نظر علال الفاسي لقيمة الحرية مثل نظرته للحب تماما، حيث إن لكل قضية فكرية صورة مكتملة في فكر متبنيها، سواء كان مفكرا أو شاعرا وعلال الفاسي يجمع الصفتين (المفكر والشاعر) وهو «بمثابة الرسام الذي يجليها أمام نفسه أولا ثم أمام الجمهور ثانيا ...»[4].

1 . الهامش 19.

2 . ديوان علال الفاسي 2/ 33.

3 . نفسه 2، ص31 و41 و42 و43 و54 و95 و129 و340 و345..

4 . انظر الهامش رقم .2

ولم يكن علال الفاسي وحيدا في مضمار التعبير عن الحرية نثرا وشعرا، بل كان شعراء وكتاب آخرون يتحدثون عن «الحرية»، من أمثال الشاعر عبد الكريم بن ثابت[1] الذي صدرت له مقالات حول «الحرية في إطارها» و»الحرية والقيد» قال فيها «الحرية في إطارها العقلي هي الحرية الكاملة، والحرية في إطارها الديني هي الحرية التامة، والحرية خارج هذين الإطارين فوضى واضطراب ونكوص عن المبادئ الصحيحة واستهتار بالقيم المثلى في الحياة ... والشعور بقيمتها داخل إطار الدين الذي يزينها ويزيدها جمالا وروعة، وتحدث أيضا عن «الحرية» في شعره، في قصيدة سماها «قيد» قال فيها[2]:

أتُراهُ في يديا أمْ تُرى في قدميا
ذلك القيْدُ الذي يضْحكُ مني وعليا
ودُموعي كلما أرسلتهُا منْ مُقْلتيا
شرب الدمع ولم يرْوه دمْعي ريا
أيْن ذاك القيدُ أيْن؟
أتُراهُ اليوْم عيْن؟

كما ذهب الشاعر مصطفى المعداوي في قصيدته «أغنية للسلام» عن «الحرية» حين قال[3]:

إلى الحرية
إلى نغْمة ضمها الأُقْحُوان
وخلد في رياض الفداء
دمُ الشهداء

وصدر للشاعر عبد القادر حسن العاصمي[4] ديوان شعر تحت عنوان «أغاريد للحرية والتحدي» عبرت كل القصائد فيه عن التوق للحرية، وكذلك وجه رسائل شعرية لزوجته وهو في السجن مثلما فعل علال الفارسي في قصيدة «إلى زوجتي العزيزة»[5] وجهها لزوجته من منفاه بقلعة مكونة بعد المحاميد الغزلان وتاكونيت بعد أحداث 1952، لكن علال الفاسي يتميز عن معاصريه

1 . عبد الكريم بن ثابت شاعر مغربي (1915-1961) معاصر لعلال الفاسي - انظر مقالات الأديب عبد الكريم بن ثابت - جمع وتقديم قريرة زرقون، ط 1[1995، ص 13، دون إشارة للمطبعة .وجردة العلم ع 876 في 01/ 07/ 1949 وعدد 880 في 06/ 07/ 1949.

2 . نفسه، ص 60، العلم ع 876.

3 . ديوان الشعر المغربي الرومانسي جمع عبد الجليل ناظم، ص 243.

4 . ديوان أغاريد الحرية، المقدمة .

5 . نفسه، ص 37.

الذين سبق أن ألمعت إليهم بحديثه عن الحرية انطلاقا من تصوره لها في نفسه أولا كقضية فكرية قبل أن يتحدث عنها للجمهور المتلقي، و خصص في ديوانه قسما خاصا سماه المحقق «أنغام الحب والحرية»، وفيه تحدث عن «عذوبة الحرية»، ثم عن «الحرية»[1]، و«جمال الحرية»[2]، ثم قصيدة «الهيام بالحرية»، وقال في إحداها[3]:

حريةُ الشعْب شيءٌ يستهانُ به ... وهْـو السبيلُ إلى إدراك ما وجبا
انظرْ إلى أمـة اليابان كيْف علتْ ... وانظرْ إلى الغرْب كيْف الغرْبُ قدْ حجبا

إن القصائد الملمع إليها في الحرية التي ارتبطت بذاته الشاعرة تمثل تصوره لمفهوم الحرية انطلاقا من النص الديني في مخيلة كشاعر وكمفكر، حيث قال في قصيدته: «عذوبة الحرية» التي استعذب فيها الحرية:

أُهيْنمُ باسْمك عنْد الصباح ... كـما هيْنم الـذاكـرُ الـزاهـدُ
وأرْنُــو لوجْهك عنْد البطاح ... كـما واجــه الـقـبْـلـة الـعـابـدُ

وقال في قصيدة أخرى سماها «الحرية» أيضا:

قرأْتُ اسْمها في كل شيْء أُشاهدُهُ ... كقامُوس نُور ما تغبُ فرائدُهُ
تنزل منْ أعْلا السماوات رسْمُها ... فطوقت الكوْن الفسيح قلائدُهُ

وقال في «جمال الحرية»:

مـالي بغيرك في الحياة نسيبُ ... أنــى يلذ ســواك لي محْبُـوبُ
بك رأيـتُ الكوْن متسق السنا ... ونفذْتُ للأعماق وهْي غُيُوبُ
ووجدْتُ رخْف العيْش في لأْوائه ... ونُفحتُ رُوح الروح وهْي غُيُوبُ

وقال في «الهيام بالحرية»:

دخـلْـتُ إلى المـعْـبـد الأكْـبر ... وغـنـيْـتُ لحْـنـك في وتــري
ونـاديْـتُ بـاسْـمـك، حريتي ... فـاشْرقـتْ لي غـضـة المنْظر
فـــرُدي إلى أمـتـي رُوحـهـا ... وفيضي بأرْجائها واعْـمُـري

إن هذا الإيمان بمفهوم «الحرية» وجماليتها وعذوبتها هو الذي جعل علال الفاسي ومعاصريه من امثال عبد الكريم بن ثابت وعبد القادر حسن العاصمي ومصطفى المعداوي، يتطلعون إلى تجسيدها في ثلاثة مستويات:

1 . ديوان علال الفاسي، ص 2/ 463و 465 و473.

2 . نفسه، ص 2 / 473

3 . نفسه، 1/ 83.

- المستوى الأول: حرية الأمة الإسلامية

إن دعوة علال الفاسي إلى حرية الأمة الإسلامية تظهر في التطلع إلى استقلال دول إسلامية كانت ترزح تحت نير الاستعمار الأوروبي مثل أندونيسيا، وتشقند، حيث يقول علال الفاسي:

نـال الفخار وحقق الآمـال   شعبٌ يواصلُ في الحياة نضالا
واستخرج النصر المُبين مغالبٌ   لا يخشى الآفـات والأهْـوال
مـنْ لمْ يـطْـلُـبْ حقه بحياته   مبْذُولة فقدْ ارتـضى الاذْلال

- المستوى الثاني: حرية الأمة العربية

لقد شكلت الدعوة إلى حرية الأمة العربية قسما هاما من شعر علال الفاسي ذلك أنه دعا إلى ذلك بشكل مباشر في قصيدة «تحيا الضحايا في الجزائر» حيث قال[1]:

تحيـا الـضـحـايا في الجـزائـرْ   وكـفـاحـهـا الـعـاتي المـثـابـرْ
ورجـــالهـــا الأبْـــطـــال لا   يخْـشـوْن قـعْـقـعـة الـقـنـابـرْ

- المستوى الثالث: حرية الوطن المغربي

إن حرية الوطن المغربي هي الهاجس الرئيس الذي حفز علال الفاسي ومعاصريه للدفاع عن الأمة العربية والإسلامية، فالمغرب شكل بديه نموذجا مصغرا للوطن مثلما كان «البيت أو المنزل أو موضع الإقامة» يشكل لديه وطنا صغيرا، وأشعاره في حرية الوطن والذوذ عنه كثيرة شغلت جل الأشعار الواردة في الديوان، منها قصائده التالية «سيروا إلى صف الجهاد»، و»بني وطني»، و»الحياة والعمل»، و»وليحيى أبناء الوطن» و»نشيد العرش» و»حرارة الشوق للقوم والوطن» و«وطني»، و«عقيدة وجهاد» و«الفلاح المغربي» و«آلام قومي» و«استعمار الفكر العربي»، وغيرها من القصائد، حيث يقول في إحداها تجمع بين الحديث عن الإسلام و العروبة والوطن[2]:

من المدافعُ عنْ شعْب المساكين   مـن الـسـيـام إلى أقْـصى فلبين
من يـرد حُقُوق العرب قاطبة   في أرْض مصْر وللشعْب الفلسطيني
وأرْضُـنـا بصحاريها وأرْبُعها   أصابها البخْسُ في كُل الموازين

لقد أحب علال وطنه فملأ هذا الحب قلبه وحياته وفنه وشغله عن كل ما يطمح إليه المرء في دنياه، لأنه صار كل مطمحه وشغله[3]:

1 . نفسه، 3 / 185.

2 . نفسه، ص 1/ 36 و41 و78 -2/ 31 و33 و42 و337 و340 - 3/ 22 و 36.

3 . نفسه.

إنْ يكُنْ غـيْري يهْـوى أحدا   فـهـواه الـعـذْبُ قـدْ تيمني
أنْ أهْـواهُ وأهْـوى قـوْمـهُ   وأرى ذلـك أحْـلى المـنـن

ولكن الجغرافية الوطنية عند علال الفاسي لا تحدها جغرافية المغرب الأقصى، لأن الايمان بالوحدة أسٌ بارز في فكره وتفكيره ووطنيته، وكما أشرت إلى ذلك سابقا «أن هذه الوحدة تنتظم عنده في مجموعة دوائر بعضها داخل بعض يمكن أن نسميها (دوائر الوحدة) ... دائرة وحدة المغرب الأقصى ترابا وانسانا ودينا ولغة وعقيدة وهدفا ... تقع داخل دائرة أخرى أكبر هي دائرة وحدة المغرب العربي ... تحيط بها في النهاية تلك الدائرة الأوسع والأشمل وهي دائرة الوحدة الإسلامية ...»[1]:

أما الموضوعات الشعرية التي تحرر فيها علال الفاسي من المعاني الموروثة عن شعر القدماء في الحب و الحرية، نقف على:

• تجليات الحرية التي ينشدها الشاعر لوطنه ولأبناء وطنه: حرية اللغة العربية من الاضطهاد الذي تتعرض له من المستعمر من جهة وأبناء الوطن من جهة ثانية، وحرية الفتاة المغربية والعربية من خلال الدعوة لتعليمها وتحرير المرأة من الفكر الخرافي، وحرية الفلاح المغربي في أرضه، وأنشأ الشاعر قسما خاصا بالأناشيد التعليمية التي يسهل على النشء استيعابها، تضمن شحنات دينية ووطنية، والدعوة للمحبة والسلم و السلام، والدفاع عن الهوية العربية في المغرب من خلال قصائد يدعو فيها الى الاهتمام بأمر اللغة العربية الى جانب شعراء آخرين مثل عبد الرحمان حجي وغيره.

• تجليات الحضارة من خلال مواكبة الشاعر لمستجدات الحياة الجديدة التي عرفت مكتوبات جديدة تختلف عن الكتاب كالجريدة، ومستجدات وسائل النقل كالسيارة والطائرة والقطار، مثلما وجدنا في شعر حافظ إبراهيم في المشرق.

إن الذي أود التأكيد عليه هو أن «الحب والحرية» قضيتان تحكمتا في نسبة كبيرة من الشعر المغربي خلال العصر الحديث، ولاسيما منذ مطلع الثلاثينيات من القرن الماضي حتى اليوم، كما التعلق بالدين وحب العروبة والوطن والأسرة الذي سيطر على وجدان الشعراء دفعهم إلى التطلع إلى الحرية من خلال مقاومة الاستعمار بالنضال المتجسد في المحبة كشرط أساس ينشأ عليه الطفل والشاب والكهل والشيخ، وهو ما تحقق سنة 1956، وهاتان القضيتان كان لهما دور أيضا في تطور الشعر العربي في المغرب وهو الجانب الفني الذي أشرت له غير ما مرة.

ج. تجليات التجديد وحرية القصيد في شعر علال الفاسي

إن الدارس حين يتصفح ديوان الشعر المغربي وديوان علال الفاسي بخاصة، سيلاحظ أنه وثلة من الشعراء كانت تتوق وتتطلع إلى التجديد بوعي وإدراك أن القصيدة الشعرية في المغرب، لا

1 . مقدمة ديوان علال الفاسي.

ينبغي أن تظل على الحال التي ورثناها، لأن الظروف المؤثرة فيها والموضوعات الشعرية تطورت بتطور التقدم الثقافي والفكري والحضاري والاجتماعي والسياسي، وأصبحت تلزم الشاعر على السير وفق حركية النفس المرتبطة بالواقع المعيش، لأن الشعر أصبح متشكلا من منظومة الدواخل «إنه النفس بكل توتراته وانبساطاته... يتبع نسق الذات والمجتمع من ناحية، ولعبة الكتابة من ناحية ثانية...»[1]، وتأسيسا على ما سبق الإلماع إليه، وجدنا شعراء مثل علال الفاسي يذمون التقليد[2]، فيقول سنة 1938:

لا تـألـف التقليد في	ديــن ولا في مذهب
كـن دائـم التفكير في	مـا تبغي مـن مطلب
حطم قيودك واجتهد	إن رمت أعلى منصب

ويدعون الى التجديد بصورة واضحة في قوله[3]:

دعـوْتُ قوْمي للتجْديد مُمْتطيا	متْن الحياة بلا بُـطء ولا مهل
لهدْم ما شادت الأجْيالُ منْ خور	وما بناهُ ذوُو الاغْراض منْ حيل

وهذه الأبيات تعني أن حب التجديد كان مطلبا ملحا عند علال الفاسي مثل بعض الشعراء المغاربة المعاصرين له، وكان في أشعاره كلها يتوق لهذه الحرية الفنية بمعية الحرية الفردية، حيث يقول[4]:

النفس تطْلبُ سقْفها حرية	وتعيشُ في محُدودهـا كإكْسير
فـالله قـدْ جعل السماء ولوْنها	سحْرا لجذْب النفْس جد قدير

- **التجديد في الموضوع**

إن الرغبة في التجديد عند شاعرنا اتخذت، في اعتقادي، ثلاث مراحل من التعبير قبل التجديد الكلي للقصيدة موضوعا وشكلا ولغة ،وهنا لا أريد إثارة الحديث عن النقاشات حول مكونات التجديد والخلافات التي نشأت في الكتابات النقدية حول أزمة الحداثة الشعرية في اللغة والإيقاع والأشكال الشعرية وما شابه ذلك، ولكني أود القول بأن علال الفاسي بدأ التجديد في المعاني الشعرية أو الموضوع أولا وإن اعتبرته نازك الملائكة[5] قاصرا عن صنع القصيدة مهما تناول من شؤون الحياة، رغبة منه في ربط الشعر العربي في المغرب بواقع الأمة ، فصاغ أمثال «لافونطين» شعرا

1 . حداثة السؤال بخصوص الحداثة العربية في الشعر و الثقافة، ص 24.

2 . ديوان علال الفاسي، ص 2 / 283 و284.

3 . نفسه، 2 / 42.

4 . نفسه 2 / 355.

5 . قضايا الشعر المعاصر ، ص 234.

في عدة قصائد منها: الرجل وولده وحمارهما و العربة والذبابة الفلاح وولده – الثعلب والتيس وغيرها، حيث يقول في قصيدة «الحطاب والموت»[1]:

كان حطابٌ مُغطى بفُرُوع مُورقات
تحْت عبْء الحمل يسْعى كحمار القافلات

إن ارتباط الحب والحرية بالجانب الفني في الشعر العربي الحديث في المغرب أمر يسترعي الانتباه لكونه يثير قضية إعجاب الشعراء بالتراث الشعري ويحفزهم على التحرر من جزء من معانيه ومن شكله العمودي ومن لغته المغرقة في القدم، وكأننا نضع فنية الشعر بين القيود الموروثة وبين التطلع إلى التحرر من بعض هذه القيود، وقد ربط محمد النويهي في كتابه «قضية الشعر الجديد»[2] الفن بالقيد والحرية والجمال في سياق حديثه عن «فلسفة الفن عند العقاد» الذي أقام فلسفته في الفن على الربط بين الجمال والحرية، وذهب إلى القول بأن الجمال هو الحرية، ويزداد الشيء جمالا بمقدار ما هو حر، والحرية بدورها لا تعني انعدام القيود، بل هي وجود القيود التي يعانيها الفن، ولكن يستطيع التغلب عليها والتحرر منها، وفلسفة العقاد تربط الحرية بوجود القيد، والفنان «أكثر من الإنسان العادي تفردا في ذاتيته وبالتالي فهو أكثر شعورا بحريته...»[3]. وهذا ما نجده في ذاتية علال الفاسي، وهي جوهر الكائن الشاعر وليست مجرد مظهر معين لبنية الجسم.

وإذا كانت فلسفة العقاد تربط بين القيود والحرية من جهة، وبين الحرية والعمل من جهة ثانية، فإن علال الفاسي آمن أيضا بالحرية كقيمة أخلاقية خاصة بالإنسان وبالعمل لأنه السبيل إلى إدراكها وتحقيقها لذلك دعا، في أكثر من قصيدة، إلى حرية الشعوب الإسلامية والعربية ولكنه لم ينس حرية وطنه وأبناء شعبه، كما لم ينس أن القيم الشعرية العربية قد تقادمت موضوعاتها وبنياتها الإيقاعية والمعمارية، وأن العمل على تضمين الشعر المغربي موضوعات مرتبطة بالواقع المجتمعي أصبح أمرا واقعا. ويرى محمد النويهي أن الشعراء الجدد «هم الذين يثبتون حقا مقدرتهم على مصارعة القيود والوصول إلى الحرية، وهم الذين يستطيعون أن يمتعوا ذوقنا الحديث بالجمال الذي ساوى العقاد بينه وبين الحرية ..»[4]. كذلك فعل علال الفاسي في قصائده «عذوبة الحرية» و«جمال الحرية» و«الهيام بالحرية» و«منطق الحب» و«اكسير الحب» حيث إنه يبرز القيم الإسلامية العربية المغربية التراثية المتجددة ، فالحب ملأ دواوين الشعر العربي، حتى بعض قصائد علال الفاسي التي جسدت وقوعه في شراك الحب مثل «انجيل الغرام» وما شابهها. لكن هذا الاحساس أصبح عنده حافزا

1 . ديوان علال الفاسي، ص 2/ 384 و385.

2 . قضية الشعر الجديد للنويهي، ص 8 . أنظر أيضا مجلة الفكر المعاصر ، ع 1/ مارس 1965، ص 91 .

3 . قضية الشعر الجديد، ص 362

4 . نفسه، ص 362.

للإنسان على البحث عن الحرية و مكامن الجمال في هذه الحرية، وهو إحساس يعبر عن الارتباط بالدين والعروبة والوطن والأسرة، ولا نقف في أشعاره على الحب المتطرف في إبراز جمالية الأنثى إلى حد الإغراق ،كما في الشعر القديم، وكذلك الحرية كقيمة من قيم العروبة والإسلام لم ينحصر تغنيه بها في الحرية الفردانية وهو منفي بالكابون لمدة تسع سنوات بسبب مناهضته للمستعمر الفرنسي،كما فعل الشاعر العربي القديم. ولكن الحرية ارتبطت في دعاويه التحررية بحرية كل مكونات المجتمع المغربي، وكان ذلك مقدمة لتحرر علال الفاسي من قيد آخر هو «شكل القصيدة» أو «معمار القصيدة»؛ حيث نقف له منذ مطلع الثلاثينيات على قصائد شعرية، تحررت في بداية الأمر من قيد المعاني التراثية ، ثم من قيود البناء العمودي ومن موسيقى الشعر العربي القديم في مرحلة ثانية، مثل قصيدته الشعرية التي وردت تحت اسم «أغرودة مشتاق»[1].

- **تجديد الشكل**

إننا حين نتصفح ديوان علال الفاسي نلاحظ أن الأشكال المعمارية التي اختارها لشعره تتعايش فيها الاشكال القديمة والحديثة ، حيث نقف على الشكل العمودي بجميع الأشكال المتفرعة عنه مثل الأبيات المدورة و المشطورة و المخمسة والمذيلة ، وتشكل جل أشعار الديوان .مع حضور باهت للموشح الذي لم يتجاوز موشحين ، نقتطف من إحدهما سماه أغرودة حزين ، قال فيه[2]:

أنا الموله من حال شعبي الحزين أندب أوطاني
أبكي عليها في كل وقت وحين تفيض أشجاني
يا ويح نفسي مما تلاقي البلاد

لكن بداية محاولات علال الفاسي التحررية من البناء العمودي لشكل الشعر كانت سنة 1933 بقصيدته «أغرودة مشتاق» التي نشرت خلال السنة نفسها في مجلة السلام، وقال فيه[3]:

لا ترْقُبني في الحديقة تحْت سقْف الياسمينْ
في مجْلس كُنا به نلْتذ بالقُرْب المكين
لا ترْقُبيني، إنني لا أسْتطيعُ زيارتكْ
فابْقيْن وحْدك واسْمحي لي أنْ أُسبب وحْدتكْ
بيْني وبيْنك أرْبُـعٌ ومفاوزٌ تثْني اللقاءْ
ما بيْن بحْر مائج، وبعيد صحْراء خلاءْ

1 . ديوان علال الفاسي، 2/ 261 و262 و263.

2 . نفسه 91/ 1.

3 – الهامش 51.

ثم تلت ذلك قصائد أخرى مثل «أغرودة» سنة، 1939 حين مرت طائرة أول مرة فوق قرية وحطت ثم طارت، فقال على وجه الدعابة[1]:

يـا حُـسْـنـهُ شُـويْـدنـا مُـقـرْطـقـا
قـد لـبـس الحُـسْـن رداء مونقا
هـبـط مـنْ عـلْـيـانـه ثـم ارْتـقـى
مـر علينا تائها وانْـطـلـقـا ن أن

وقال سنة 1943 من قصيدة «رجع نواح» غداة المجاعة التي عرفها المغرب[2]:

ويْح نفْسي
مما يكابد جنْسي
وفُؤادي
مما تعاني بلادي
منْ جُوع
يعم كل الربُوع
ومصائب
محْفُوفةٌ بمتاعبْ ... ن أن

لقد تحرر الشاعر في هذه القصيدة وما شابهها من النصوص الملمع إليها سابقا من قيد «التغريض» أو قوالب المعاني التي كان يصب فيها الشاعر العربي مدائحه وهجاءه وغزلياته، وابتدع معاني مرتبطة بالواقع المغربي المعيش وبمعاناة الشعب منذ مطلع القرن العشرين، حيث يظهر التجديد في تعامل الشعراء فنيا مع الشعر كما القصائد التي مثلنا بها وأخرى مثل قصيدته «النجوم» وغيرها مما لا يتسع المجال لذكرها كلها ،و الجزء الثالث من ديوان علال الفاسي يزخر بتعايش الأشكال الشعرية التراثية والأشكال الحديثة.

- **اللغة الشاعرة**

لقد تعمدت في حديثي عن اللغة الشعرية التي توسل بها علال الفاسي في شعره، كنموذج لشعراء الحقبة المدروسة، القول إن اللغة العربية لغة شاعرة في ذاتها، لكونها بنيت على نسق الشعر في أصوله الفنية والموسيقية، بل هي في جملتها فن منظوم منسق الأوزان والأصوات لا تنفصل عن الشعرفي كلام تألفت منه ولو لم يكن من كلام الشعراء[3]، لذلك فاللغة التي وظفها الشعراء

1 . ديوان علال الفاسي، 2/ 325-326.

2 . نفسه، 2/ 410 إلى 414.

3 . اللغة الشاعرة، ص .55.

سواء في الشعر العمودي أو شعر التفعيلة أو الشعر الحر أو الشعر المطلق، كما في دراسة الدكتور أحمد مطلوب عن النقد الأدبي الحديث، لغة الفن و الموسيقية متأصلة فيها سواء في انتمائها للمعجم الشعري القديم أو الحديث، إلا أن تطورها وتجددها لا يمكن أن يحصل بين عشية وضحاها، حيث كان على الشاعر أن يسلك مرحلة وسطى يلتقي فيها اللفظ التراثي بلفظ عصر الشاعر، والنصوص التي اجتزأتها من شعر علال الفاسي تشهد على هذا القول مثل قصيدة (والدي) التي قال فيها[1]:

والـــدي أيهـــا الحـــنُـونُ تصبرْ   لا يُـضـامُ الـذي لـه اللهُ جـارُ
إنْ أكُـنْ مُبْعدا عليْك فعنْدي   مـــنْ حمـــى الله حـلـة وإزارُ

فالألفاظ: يضام – جار حمى – حلة – إزار ، كلها ألفاظ وردت بكثرة في ديوان الشعر العربي القديم ولاسيما في الفخر وشعر الحماسة، وكذلك قوله في الحب في بيت فريد[2]:

إن اخـتـتـام الحـــب مســـــ   ــــــك وافـتـتـاحـه طـعـان

فكلمة طعان في هذا البيت من المعجم الشعري التقليدي، ولكننا حين نقرأ قصيدته توقيعات الذكرى سنة 1971 التي مزج فيها عشر مقطوعات، بين الشعر الحر والشعر العمودي، سنجد لغة حديثة بنت عصرها وبيئتها ، حيث يقول[3]:

سبحْتُ في جداول منْ نار
وخُضْتُ في حمأة مسْنُونة
وفي مزار مذْبح الشيْطان
سرْتُ دُرُوبا كلها ظلام
ولمْ أبال بالظلام
ولا بحثْتُ عنْ منارة

ومن القصيدة نفسها من الشعر العمودي قال:

وعـــوْدًا عـلى بـدْء كـان اللقا   سبيل نـضـال مجيد السمات
قطعْنا المـراحـل في عـزْمـة   وسرْنـــا الى الـغـايـة المنْتقاة

وفي المقطعين اللذين اقتطفتهما من القصيدة نجد الشاعر يمتح من معجم حديث يلامس قضايا العصر الحديث مثل الألفاظ التالية: نضال – المراحل – الاجنبي –العتاة- كفاح – دروبا، كما أن الأفعال التي وردت في المقطع الأول بصيغة المتكلم: سبحت – خضْتُ – سرْتُ – تُسجلُ ، تدل

1 . ديوان علال الفاسي، 2/ 227.

2 . نفسه، 1/ 255.

3 . نفسه 156/ 3 الى167.

كلها على حركية الزمن والشعر، وهذه الحركية هي التي جعلتها نازك الملائكة مقياسا للتميز بين أنماط الهياكل الشعرية الحرة[1] إلى هياكل مسطحة وهرمية وذهنية .

الخلاصة

إذا كان الشعر يولد من رحم المعاناة التي يعيشها الشاعر في لحظة زمنية معينة، فإن هذه اللحظة تختزل، كما في شعر علال الفاسي، مرحلة تاريخية من حياة شعوب، مثل المغرب، كانت تعاني من فقدان الحرية، ولأجل التحرر كان لابد أن يتوسل بقيمة أخرى هي الحب باعتباره مقويا للحمة بين أفراد الأسرة والمجتمع، فخص أفراد أسرته وأبناء وطنه برسائل شعرية تدنيهم من حرية الوطن والفرد المغربي، وفي الوقت نفسه وجه الرسائل نفسها نثرا في كتابه النقد الذاتي واعتبر البيت هو الوطن الصغير الذي ينبغي أن يخيم عليه الحب كضرورة لحماية العائلة، وفي الحركات الاستقلالية[2] نبه إلى الأسرة باعتبارها الخلية الاجتماعية الأولى في المجتمع، وعلال الفاسي شاعر الحرية الذي واجه طغيان المستعمر بالكلم الحرة الشاعرة مثلما فعل الشاعر العربي أمل دنقل في ديوان البكاء بين يدي زرقاء اليمامة، وساهمت هذه الموضوعات في حرية القصيدة العربية في المغرب إلى جانب حرية الإيقاع والبناء وتحرير الصورة الشعرية من التراثية، لان الشعر أصبح في العصر الحديث حركة نفسية تتحكم في الدفقة الشعورية وفي شكل البيت المتناظر الشطرين أو السطر الشعري ، وبالتالي فإن ما ذهبت إليه نازك الملائكة من كون الموضوع من أتفه عناصر القصيدة من وجهة نظر الفن مهما تناول من شؤون الحياة قول يخالف الواقع الشعري من خلال ما تشي به دواوين شعراء مثل محمود درويش ومصطفى المعداوي وعبد الكريم بن ثابت وعلال الفاسي، وموضوعات شعر هذا الأخير حوْل الحب والحرية ، حركت شعبا بأكمله لمقاومة الاستعمار الفرنسي وطرده في سنة 1956، وكانت هذه الموضوعات والمعاني مدخلا لحرية الشعر من بعض المتاريس الفنية التي وضعها شعراء ونقاد سابقون .

1 . قضايا الشعر المعاصر ، ص 246.

2 . الحركات الاستقلالية في المغرب العربي، ص 18 و45.

المصادر والمراجع

أ. الكتب

- أبو فراس الحمداني، الديوان، شرح خليل الدويهي، دار الكتاب العربي، ط 2 / 1996 م.
- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ط 3/ 1986م.
- حسن عبد القادر العاصمي، ديوان أغاريد الحرية، إعداد ونشر مليكة العاصمي، منشورات كلية اللغة، مراكش، ط 1 / 1996
- عباس محمود العقاد، اللغة الشاعرة، دار غريب، القاهرة/ 1968م.
- ديوان الشعر المغربي الرومانسي جمع عبد الجليل ناظم، وزارة الثقافة، الرباط/ 2003 .
- علال الفاسي
  - النقد الذاتي، المطبعة العالمية، القاهرة، ط1/ 1952.
  - الديوان، مطبعة البوكيلي، القنيطرة، ط 2/ 1998.
  - الحركات الاستقلالية في المغرب العربي، دار الغرب الإسلامي، ط 5 / 1988.
- محمد بنيس، حداثة السؤال بخصوص الحداثة العربية في الشعر و الثقافة، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، ط 2 / 1988 .
- محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، دار الفكر ط 2 / 1965 .
- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت/ ط 5.

ب . المجلات

- مجلة الفكر المعاصر، ع 1/ مارس 1965.

استعارات «الفروسية» لأحمد المجاطي

محمد الولي[1]

«وأنتَ تُحرر نفْسكَ بالاسْتعارَاتِ، فَكِّر بغيرك
[مَنْ فَقدُوا حَقهمْ في الْكَلام»]
محمود درويش

1. تقديم

حينما نضع على عاتقنا مهمة تحليل نص شعري أو سردي أو حجاجي، نواجَهُ بالسؤال المُلِحِّ الذي يُعتبر الجوابُ عنه نقطةَ بداية أي تحليل جاد. وليس مضمون هذا الجواب إلا ما اعتبر المحتوى النثريَّ أو الفكريَّ للقصيدة، أي المحتوى العاري الذي يُفترَضُ أنه المقصودُ بتوصيلهِ إلى المتلقي. وسواءٌ أسمَّينا هذا غرضاً مقابل وجه الدلالة على الأغراض[2] (عبد القاهر) أو معنى أولَ مقابل المعنى الثانوي[3] (حازم القرطاجني) أو مادةَ المعنى مقابل شكل المعنى[4](جان كوهن)، فإن وجه الدلالة على الغرض والمعنى الثانوي وشكل المعنى لا يمكن ضبطه إلا على أرضية مقابلها الحرفي الغرَضي أو الأول أو المادي.

إن جمالية النص تتولد وتترتب عن التجوزات والعدول الملحوظة والتنافرات أو التوتُّرات القائمة بين مادة المعنى وشكلِه. وليس لعلم الشعرية موضوع جدير به غير فهم هذه العدول والوقوفِ على آليات تولدها وموتها وكيفية اشتغالها وتأثيرها في المتلقي. كما يسعى هذا العلم إلى الوقوف على أصنافها وأجناسها وتطورها. إلا أن هذه التجوزات التي تُدعى مقوماتٍ جماليةً أو محسناتٍ بلاغيةً أو انزياحات، لا يمكن أن تدرك إلا على أرضية التعبير غير الشعري الذي نعتبره ترجمةً حرفيةً لهذه العبارة الشعرية. وما دام قصدنا هنا هو محسنات المعنى أي المحسنات المجازية، فمن الواجب وضع اليد على أرضية هذا المجاز الذي هو عبارته الحرفية.

2. حرفية أسماء الأعلام

حينما يرصد هذا المنظور ديواناً كاملاً، وليكن ديوان الفروسية[5] للشاعر المغربي الكبير أحمد

1 . أستاذ البلاغة وتحليل الخطاب، جامعة سيدي محمد بن عبد الله، فاس .

2 . عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 313

3 . حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 23 .

4 . جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، ص 34 ـ35

5 . أحمد المجاطي، الفروسية، منشورات المجلس القومي للثقافة العربية، 1987.

المجاطي، نتمكن من إحكام القبضة على هذا المعنى الحرفي من خلال أغلب العناوين التي يضعها لقصائده. وهذه العناوين تحيل في غالبيتها على أسماء أماكن ومدن وعواصم عربية. القدس، وكتابة على شاطئ طنجة، وسبتة، والدار البيضاء، ووراء أسوار دمشق، وملصقات على ظهر المهراز. إننا لا نشك في حرفية هذه العناوين. وإذا أضفنا إلى هذه العناوين الستة القائمة على العَلَمِيَّة المكانية، دار لقمان 1965، المستندة على العلمية الزمنية أدركنا الأهمية القصوى التي تلعبها هذه الإحالات المرجعية ودورها في تسييج المعنى المهيمن في الفروسية. ومع هذا وجبت الملاحظة هنا، ونحن نتطرق إلى مشكل جانبي في استخدام الأعلام استخداماً غيرَ حرفي كما هو الأمر في لقمان.

إن هذا الإسم هو بالضرورة مستخدم استخداماً معدولاً، إذ إن لقمان عاش في عهد غابر ليس العهد المشار إليه بتاريخ 1965. هذه مسألة سنعود إليها لاحقاً. نكتفي هنا بالقول إن هذا التاريخ وهو حرفي الدلالة، يشير إلى لحظة حاسمة في تاريخ المغرب؛ ويتعلق الأمر بانتفاضة شعبية في الدار البيضاء. وهذا يعني بكل بساطة أن هذا العنوان بدوره ذو طبيعة شبه حرفية، مضمونها هو الدار البيضاء. ألا يقول الشاعر في تلابيب القصيدة:

تَناءَتْ سَفْرَتِي
نَادَيْتُ
مَا أَجابَتْ السُّـيُوف
يادَارَنا البَيضَاء
مَنْ أَسْرَى بِريشٍ منْ جَناحِ الَّلَيْل
فِي عَينَيك
دَقَّ الفَجْرَ مِسْمَارا[1].

بهذا نكون قد أحطنا بشكل إجمالي بالقصائد التي تتخذ عناوينَها اسمَ المرجع أو العلم لا اسمَ الجنس. وهذه المراجع ـ العناوين هي كلها مدن وعواصم مغربية عربية.

هذا التعيين للمعنى الحرفي، أرضيةِ المعنى المجازي، غايةٌ في الأهمية، إذ على أساسه تتبدد سُجُفُ الغموض الذي اشتهر به الشعر الحديث.

هذه الأعلام المكانية هامة جداً هنا، إذ هي التي يعتبرها بعض اللسانيين الكلمات الدالة حقاً دون الكلمات الدالة على الجنس. إن اسم جنس «مدينة» ليست دالة في نظرهم كما يدل اسم العلم «الرباط».

1 . الفروسية، دار لقمان، ص 35.

تدعم هذه العناوين العلمية لقصائد الفروسية بأعلام أخرى حرفية تتخلل قصائد في الديوان. إن قصيدة الخمارة تحتضن مقطعاً تتخلله أسماء أعلام عديدة:

إنَّ العَمائِمَ تَنْبتُ كَالفُطر
مثْلَ النُّجوم عَلَى كَتف الجنرالَاتِ
والسُّجونِ الَّتي تَمْلأُ الرَّحْبَ
بَيْن الرِّباطِ وصَنْعَاءَ
مثْلَ الْجُسورِ الَّتي نَسفَتْ
خَطَّ بَارْليفَ
أَينَ الطَّرِيقُ إِلَى جَبَلِ الشَّيْخ[1].

ومن هذا أيضاً قوله:
فهَلْ تَعْلَمُ الطِّفلَةُ
القُبَّرَهْ
حِينَ يحملُ مِنْقارُها
جبَلَ الرِّيفِ لِي والسُّهولَ الفَسيحَهْ
بَيْنَ الرِّباطِ وطَنْجَة[2].

ومن هذا أيضاً، قوله:

لفَظتْهُ آلهَة الثَّمانينَاتْ
فانْتَعَلَ الْهوَاء
وعَدَّ عَكْساً
مَا تَواتَرَ
منْ سُلالاتِ الدَّقائِق
فاسْتوَى نَهراً
ببَابِ الخَمْسِ والسِّتِّين[3].

هذه الإشارات الزمنية، خلافاً للإشارات المكانية، يصعب اقتلاعها من مسارها الزمني وغرسها في الحقول الاستعارية. ولهذا يمكن القول إنها أشد التصاقاً بحرفيتها. إن الأعلام الشخصية قابلة

1 . الخمارة، ص 100.

2 . ملصقات على ظهر المهراز، ص 129.

3 . الفروسية، الحروف، ص 127.

للنقل الاستعاري شريطة أن تدل على شخص اشتهر وذاع بصفة ما. إن حاتم الطائي يستخدم، بسبب شهرته بالكرم، استخداماً استعارياً للدلالة على شخص كريم. و تُبيح شهرة الحجاج الدموية استخدامه استعارياً للدلالة على شبيهه. ويقدم المجاطي مثالاً لطيفاً في قصيدته «دار لقمان 1965»[1]. إننا نبادر بمجرد النظر إلى تأويل لقمان[2] بوصفه قناعاً دالاً على شبيه به، إذ فكيف يمكن للقمان أن يعيش في الدار البيضاء وفي سنة 1965.

ومن الأعلام المستخدمة في الفروسية مراكش والأطلس[3]، والقصر والرباط وزَلاغْ[4]، ووهران ومكة وطور سينينا[5]. تفرض علينا الواجبات العلمية الاستشهاد بجزء من قصيدة القدس، فقد بشر المجاطي بما تعيشه المدينة منذ حوالي خمسين سنةً. يقول المجاطي:

فَجئتُ إلَيْك مَدْفوناً
أنُوءُ بِضَحْكَةِ القُرصَانْ
وبُؤْسِ الفَجْرِ
في وَهْرَان
وصَمْتِ الرَّبِّ في خَرائِبِ مَكَّة
أوْ طُورِ سِينِينَا[6].

ويقول أيضاً:

دِمشْقُ عَلى سَفْحِ قَاسْيونَ بَانَه
وشَاهِدُ قَبْرِ جَفَتْهُ المْنُون
دِمَشْقُ تَخُونَ
وَيُبحِرُ بَابُ دِمشْقَ
ومَلْهَى الوَلِيد

1 . الفروسية، دار لقمان 1965، ص 31.

2 . وأما لقمان الذي أتى عليه الله تعالى في كتابه فقيل في التفسير: إنه كان نبياً، وقيل كان حكيماً لقول الله تعالى: ولقد آتينا لقمان الحكمة، وقيل كان رجلاً صالحاً، وقيل كان خياطاً، وقيل كان نجاراً، وقيل كان راعياً وروي في التفسير أن إنساناً وقف عليه وهو في مجلسه فقال ألست الذي كنت ترعى معي في مكان كذا وكذا؟ قال بلى ، قال: فما بلغ بك ما أرى؟ قال صدق الحديث وأداء الأمانة والصمت عما لا يعنيني، وقيل كان حبشياً غليظ المشافر مشقق الرجلين، هذا كله قول الزجاجين وليس يضره عند الله عز وجل شرفه بالحكمة. (لسان العرب، مادة: لَقَمَ). ن الله شرفأ

3 . الفروسية، قراءة في النهر المتجمد، ص. ص 40-43.

4 . الفروسية، ملصقات على ظهر المهراز، ص. ص47-50.

5 . الفروسية، القدس، ص 58.

6 . الفروسية، القدس، ص 57-58.

وقَصْرُ هِشَام
وتُبحِرُ حَتَّى قُبورُ الشَّام[1].

هي هذه أغلب الأعلام المكانية الحرفية التي التجأ إليها المجاطي. وهي كلها أعلام مدن عربية تعاني من التسلط والهزائم والهوان. يمثل هذا النُّسغَ الأساسي لدلالة الفروسية.

3 . حرفية أسماء الجنس

إلا أن لهذا الديوان، الفروسية، رافداً دلالياً حرفياً آخر مهماً أيضاً. لنتأمل أول قصيدة في الديوان: «الخوف». إن محتوى القصيدة هو، كما تفوح العبارة المتكررة على امتدادها، «الكلمة الصغيرة». وكنت أتمنى أن تعنون بدل «الخوف» «الكلمة الصغيرة». والمقصود الكلمة المضَلِّلة الخادعة المزيِّفة للحق والحقيقة المتنكرة للإنسانية. لقد تكررت العبارة في القصيدة ثلاث مرات وتحققت في ضمير ما يقرب من عشرين مرةً وتحققت في كلمات جناسية مرتين «مملكتي مملكة». ووردت في كلماتٍ مترادفة أو كلمات مجازية مرسلة دالة عليها أزيد من سبع مرات. هذه القصيدة «الخوف» تحتل فيها الكلمة الحيز الأكبر. وليس هذا غريباً من شاعرٍ عاشقٍ لنقاء الكلمة. ومات ولم تتلطخ كلماتُه، أي شعرُه. يقول المجاطي:

الكَلمَة الصَّغيرَة
تُقَالُ
أوْ تُخَط
تَمْشي بهَا الرِّياح
أوْ تَبُثهَا الرِّمال
في الصَّحْرَاء
تُولَد
أوْ تَكُون
أوْ تَصُوغُها
مُصَادَفاتُ الصَّخْب
وَالضَّوْضَاء[2].

تنضوي هذه القصيدة في الديوان تحت عنوان أشمل هو «افتتاح» الديوان. ويقابل هذا الافتتاح «خاتمة» الديوان التي جاءت عبارة عن قصيدة «الحروف». وترتبط هذه القصيدة بالأولى بعلاقة

1 الفروسية، وراء أسوار دمشق، ص 89.

2 . الفروسية، الخوف، ص 9.

طباقية جدلية. فإذا كانت الأولى ذات تلوين شجني يميل إلى اليأس فإن الأخيرة أميل إلى المناخات الحاملة للبشارات التطهيرية:

هيَ كَلِمَةٌ خَفقتْ
بسبْعة أَحْرُف
وَأَجازَهَا الدَّمُ
قبْلَ أنْ تَفْتَضَّها
السَّبْعُ الخَطايَا
وأنَا الَّذي آنَسْتُها
ناراً
وجَدَّلْتُ السَّرايَا
عَبْرَ أحْرُفِها
لتَقْتَحِمَ السَّرايَا
أأَقُولُ جئْتُ أَمُدُّ جِسْراً
مِن جبالِ الرِّيف
جئْتُ بخَيْلِ طَارقْ
وَعَقدْتُ أَلْوِيَةَ الرِّفاقْ
وَرَاءَ عُقْبَة
أمْ أَتَيتُ أُعَلِّمُ الفُرْسانْ
كَيْفَ تَغصُّ بِالدَّمْعِ
البَنادِق[1].

ينبغي التنبيه على أن بناء ديوان الفروسية بناء خطابي. أي ذو بناء شبيه ببناء الخطابة. إن هذه تتألف من أربع محطات هي: الافتتاح والعرض والحجاج والخاتمة. وكذلك هذا الديوان يتألف من الافتتاح والفروسية والسقوط والخاتمة.

افتتاح الديوان وخاتمته يمتحان من المعين نفسه، أي اللغة: الكلمة والحرف. فلو تأملنا قصيدة «مشاهد الحكمة في دار لقمان لوجدناها تغلي بالدلالات على الكلام.

هَا أنَا ذَا أَنْبشُ في الأَوْراق
أَلُمُّ أطْرافَ الحرُوف

1 . الفروسية، الحروف، ص 128-129.

أقرَأُ الإشارَة
واللُّغْز
والطِّلّسْمَ
والتَّميمَة
أقْرَأُ عَلَّ الحكْمَة القَديمَة
تُخْرجُ مِنْ أثْوَابهَا الصَّفرَاء
منْ محْبَرة الْهَزيمَة[1].
كَتَبْتُ فَوْق الظِّلّ
كتَبْتُ في سَوالف السَّحابْ
كتَبْتُ فَوْقَ قَدَم الثَّواني
النَّهْرُ ديوَاني
وأَنْتَ لا تَسْأَلُني
لَا تَرْفَع الحجاب
عَلَى أنفِي المْجْدوع عَنْ لِساني[2].

هذه دلالات حرفية على اللغةِ والكلام الذي يخدم انتصار الإنسان على التخلف والقهر والهزيمة. وفي دار لقمان 1965. يقول المجاطيَ:

بقيَّةُ الْحَديثِ
صَمْتٌ
فاغْمس رِيَاحِي
في الدَّم
يَامَقْبَرَةَ الْمدينَهْ
مُدِّي مِنْ الأَسْلاك
وَالسَّكينَة
نَاراً تَفُكُّ الْحَرْفَ
مِنْ شَواهد القُبُورْ
مَتى يَدُقُّ الْجَبَلُ الْمَوتُورْ
طُبُولَهُ

1 . الفروسية، مشاهد من سقوط الحكمة في دار لقمان، ص 95-96.

2 . الفروسية، مشاهد الحكمة في دار لقمان، ص 96 -97.

مَتَى يَفِيضُ التَّمْرُ والحَلِيبْ
فِي الشِّفَاه
دَمَشْقُ لَا تَمُدُّ لِي ثَدْياً
وَلَا تَبُلُّ فِي يَفَاعَةِ الْمِيَاه
يُبُوسَةَ الْمَشِيبِ فِي الْجُنُونِ
بُؤْسَ الْحَرْفِ
فِي الـمَتاه[1].

إذا كانت الكلمات ذاتُ الدلالةِ المرجعية متسلطةً على الشاعر أحمد المجاطي وعلى أغلب عناوين قصائد الفروسية وعلى العديد من مفاصل قصائد الفروسية، وإذا كانت هذه الدلالة الحرفية تجد المبررَ والمسوغ في ذاتها، وبالخصوص حينما يتعلق الأمر بأسماء أعلام الأماكن، فإن الدلالات الحرفية على الكلام واللغة والقول الشريف والخائن يجد المبرر والمسوغ خارج الذات. إننا نؤكد أن هذه الدلالية (ربما هنا كلمة ناقصة) حرفية نظراً للصورة التي تكونت لدينا عن هذا الشاعر المعروف: أحمد المجاطي. إن صورته عندنا هي صورة شخص احترف الكلمة الشريفة، ولأجلها عاش ومات.

لقد أشرنا سابقاً إلى البناء الخطابي لديوان الفروسية، أي الافتتاح والخاتمة الذين يتخذان موضوعهما من الكلام. نشير هنا أيضاً إلى أن الحلقتين الممتدتين بينهما تتوزعان على موضوعين كبيرين؛ أولهما هو هموم العالم العربي التواق إلى الانعتاق الاجتماعي والحرية السياسية والتخلص من الاستعمار والصهيونية، وثانيهما هو موضوع اشتهر به أحمد المجاطي ألا وهو الخمرة. ففي هذا الإطار أنتج المجاطي قصائد بالغة الجمال والدرامية. لنشر على سبيل التمثيل إلى قصيدتي الخمارة (ص. 99) والسقوط (ص. 63). إلا أن هذه الموضوعة منتشرة في الكثير من قصائد الفروسية. هي هذه الموضوعات الكبرى التي يتنفس فيها ديوان الفروسية. إلا أنه بالإمكان متابعة هذا التفصيل لكي نشير إلى موضوعات ثانوية أخرى. إلا أن هذا الغرض التفصيلي ليس قصدنا الآن وإلا لوقفنا عند موضوعات من قبيل المحتويات الميتافزيقية في ديوان الفروسية.

هذه الموضوعات، المدلول عليها بالدلالات الحرفية العلمية أو الجنسية، أي العالم العربي وضمنه المغرب والكلمة والخمرة، هي التي تشكل المفاصل الكبرى للرؤية المجاطية إلى العالم. قد تبدو الخمرة جسماً غريباً بين الكلمة والعالم العربي. إلا أن الواقع هو أن المجاطي الذي عاش ملء جوارحه وعقله محنة العالم العربي مع التخلف والفقر والقهر، كان يبحث عن جواب ما أمام هذا الإشكال المروع. وبطبيعة الحال لم يلاحظ المجاطي أي مخرج لهذه المحنة، بل لقد تتالت على

1 . الفروسية، دار لقمان، ص 37-36.

العالم العربي عوامل اليأس والإحباط: ثورات مغدورة وسيطرة الامبريالية على العالم العربي ومعها هيمنة إسرائيل وعجز الأنظمة العربية وخيانة المثقفين للمهام التاريخية. كل هذه معاول هدم لأعز ما يملكه أحمد المجاطي، ألا وهو انتماؤه القومي. لقد كان قلبه وتوقد إحساساته الإنسانية أضعف من أن ترى الأمل في هذا الليل الحالك. لم يجد الشاعر بلسماً أفضل من البوح الشعري عن الاحتجاجات الميتافزيقية والاستسلام شعرياً لمعاقرة الخمرة. وهاتان الموضوعتان المتواشجتان قد تلتحمان في عبارة واحدة كما نجد ذلك في قصيدة الخمارة:

حينَ أَخْلُو بِهَا
بَعْدَ مُنتصَفِ اللَّيلِ
تَرْشُقُ في الخَصْلَةِ المُسْتَرخيةِ
زَنْبَقَةً
تَفتَحُ الصَّدْرَ لي والشَّوَارِعَ
تَضْحَكُ مِنْ وَجهِيَ المُسْتدِير
قليلاً
تُبَادِلُني قُبْلَةً
آه، خدُّهَا بَاردٌ حِينَ أَوغَلَ فِي البُعْدِ
وامتَدّ بَيْني وبَيْنَ الزُّجَاجة
صَوتُ المُؤذِّن:
إن العَمَائِمَ تَنْبُتُ كالفُطرِ
مِثلَ النُّجُوم عَلى كَتِفِ الجِنرَالاتْ[1].

وقد تأتي الموضوعتان مرفقتين بالوصف المنفر لرموز السلطة.

1. ومن هذه الاحتجاجات الميتافزيقية قوله في قصيدة القدس:

فَجئتُ إلَيْك مدفُوناً
أَنوءُ بِضَحْكَةِ القُرصَانِ
وَبُؤْس الفَجْرِ
في وَهْرَانْ
وَصَمتِ الرَّبِّ في خرائب مكّةٍ

1 . الخمارة، الفروسية، ص 99-100.

أو طُورِ سِينِينَا[1].

والأشد مرارة مما تقدم قول المجاطي في قصيدته «من كلام الموتى»

تَجاوَزَني المَدَى

وانْحَلَّ مَا بَينِي وَبَينَ الله

تَمَزَّقَ كلُّ شَيء فِي يَقِينِي[2].

وقوله في قصيدة «كتابة على شاطئ طنجة»:

آه أَمْسَى جَبَلُ الرِّيفِ سَرَادِيبَ

وَعادَ الصَّمْتُ مِنْبَرْ

لا تَقُلْ هَذا وَطنٌ

الله

ففِي طَنْجَةَ يَبْقى الله فِي مِحرَابِهِ الخَلْفِيِّ

عَطْشَانَ

وَيَسْتَأْسِدُ قَيْصَرْ[3].

هي هذه أسئلة الواقع على أحمد المجاطي، وهي هذه أجوبته التراجيدية. وتشكل هذه الأسئلة وهذه الأجوبة الحلقات المتصلة لرؤيته إلى العالم.

لقد كان المجاطي ينشد الخلاص للعالم العربي، خلاصاً من كل ما يحرمه إنسانيته. ولم يكن مشغولاً أبداً بخلاص شخصي. لم يكن أبداً يحلم بالمساومة مع النظام القائم لأجل ترقيع وضعه على حساب وضع الشعب. إن أُفُقه هو أفق حياة إنسانية لكل الشعب والأمة العربية.

هذه المحتويات ذات الطبيعة الاحتجاجية والنقدية المنكشفة عبر لغة تعيينية تشكل إلى جانب البناء الخطابي الحريص على التواصل والتلقين واللغة المعتمدة على العلمية بكل تلويناتها الزمانية والمكانية والشخصية وعلى اللغة المشتركة ذات الدلالة المتداولة تشكل نُسغَ لغة المجاطي الشعرية. إلا أن شاعرنا حينما يتزود من اللغة الاستعارية التجوزية لا ينساق أمام إغراءاتها. إنه يخص الاستعارات المتداولة بحظوة مثيرة. هذه الفقرة مكررة: أنظر الصفحة: 23-24

4. الاستعارات العرفية

الاستعارات العرفية هي الحلقة الوسيطة بين الدلالة الحرفية والاستعارات الخاصة. إن الدلالة

1 . القدس، الفروسية، ص 58-57.

2 . من كلام الموتى، الفروسية، ص 105.

3 . كتابة على شاطئ طنجة، الفروسية، ص 70-71.

الشعرية المجازية لا تبزغ إلا حينما تَتمرَّد على الحرفية. إلا أننا نفترض بين النثرية الخالصة والشعرية الخالصة محطة وسيطة هي التي أدعوها شعرية أو استعارية مستهلكة أو عامة أو بكل بساطة استعارات عرفية. هناك جنس من الاستعارات التي لا يبتكرها الشعراء وإنما يتناولونها جاهزة من إرث الثقافة التي ينتمون إليها. إرث الأمة أو الإنسانية. بل إن هذا المخزون الاستعاري العرفي يمثل رصيداً وركيزة أساسية من ركائز ثقافة شعب ما. إذ إن لكل شعب وثقافة نظامه الخاص في الممارسة الدينية والطقوس والأسطورة واللغة والفن والعمل والترفيه إلخ. وتمثل الاستعارات العرفية الشائعة بين كل الناس أحد الأعمدة الأساسية التي تستند عليها ثقافة ما. يقابل هذا الجنس من الاستعارات العرفية جنس آخر من الأستعارات التي لأدعوها خاصة. إنها استعارات لا تنسب إلا إلى مبدعها الذي تحمل توقيعه. إن استعارة المتنبي:

هوَ البحرُ غصْ فيه إذا كانَ ساكِناً　　　علَى الدُّر واحذرهُ إذا كَان مُزبِداً

أي استعارة البحر للمدوح السخي من قبيل الاستعارات الشائعة التي ذاعت في الثقافة العربيةّ. وكذلك استعارة الأنوار والظلم للدلالة على المعرفة والجهل في قول أبي الطيب المتنبي:

ومَا انتفاعُ أخي الدنيَا بناظرِهِ　　　إذا استوتْ عندهُ الأنوارُ والظُّلَمُ

إن الشاعر أحمد المجاطي المنافح عن قيم التحديث وعن المقهورين والحلم بحياة إنسانية لكل مستضعفي الأمة العربية تتغذى قصائده من هذه الاستعارات الموروثة والشائعة. قد تكون استعارة الفجر، الاستعارةَ الشائعةَ بل الشعبيةَ الأكثرَ تواتراً في «الفروسية» بمعنى الخلاص والتحرر والانعتاق. ولو أننا قصدنا إلى مجرد التمثيل لتوقفنا مع المجاطي عند قصيدة «عودة المرجفين»:

حينَ عَادُوا كَحَّلَ الصَّمْتُ جُفُونَهُ
مَدَّ للْفَجْر يَداً
أرْخَى جُنونَ الضَّوْءِ
في لَيْل الْمَدِينَه
وَأفَاقَ الغَجَر الْمَصْلُوب
والْخَمْرُ اسْتَباحَتْ خُلْوَةَ الصَّفْصَافِ بِالشَّمْسِ،
ارْتَمَتْ نَهْراً عَقيقياً
وبَاتَتْ دَارُنَا تَكْبُرْ
وامْتَدَّتْ منَ الفَرحَة غَابَاتٌ
وسَالَ النَّجْمُ في الرَّمْل
فَلوْ فَجَّرتْ أحزَانَ اليَتَامَى
فِي جَناحِ اللَّيلِ لاخْضَلَّتْ يَنَابيعٌ

وفَاضَ اللَّحْنُ فِي الكَأسِ الْحَزِينَةَ[1].

ومن الفجر أيضاً قوله:

مَدَدْتُ إِلَيكِ فَجْراً مِنْ حَنِينِي[2].

[...]

فَجِئْتُ إِلَيْك مَدْفُوناً

أنوءُ بِضَحكَةِ القرصانِ

وبُؤسَ الفَجْرِ

[...]

وتَلْتَفِتينَ لَا يَبقَى مَعَ الدَّم

غَيْرُ فَجْرٍ فِي نَواصِيكِ[3].

وفي قصيدة «السقوط» يتعانق المعنى الحرفي والمعنى الاستعاري تعانقاً حميمياً رائعاً:

فِي اللَّحْظَة الأَخيرَة

إِذَا تَلَاشَى الَّليْلُ

فِي سَعْلَته الضَّريرَة

يَرْفُضُ أَنْ يَغْسلَنِي الفَجْرُ

وأَنْ تَشْرَبَنِي الغَمَامَة

أَبْقَى وَرَاءَ السَّيْفِ

والغَمَامَة

مُلْقَى علَى ظَهْرِ الثَّرَى

مُلْقَى بلا قَبْر

ولا قِيَّامَهْ[4].

ويقول المجاطي:

دمشقُ على مَتن ظَبية بان

تعودُ إلى شَاطِئ الأطلسيِّ

تمدُّ ظفَائِرهَا

1 . الفروسية، عودة المرجفين، ص 16–17.

2 . الفروسية، القدس، ص 57.

3 . الفروسية، القدس، ص 58-57.

4 . السقوط، الفروسية، ص 65–66.

تَتجدَّدُ
تغدُو ولادةَ حَرفٍ
وفرْحةَ بدء
وفجرَ حَقيقَة[1].

ويقول في قصيدة كتابة على شاطئ طنجة:

جبَلُ الرِّيفِ علَى خاصِرَةِ الفَجرِ
تعثَّرْ[2].

ويقول عن النجم وهو مقابل كنائي للفجر:

وَكيْف تُسامرُونَ النَّجمَ بعدَ غيَابِه[3].

ويقول جامعاً بين استعارتي النجم والليل:

يسْمرُ عند أبْوابي نُباحُ اللَّيل
وَيرقُصُ في بَصيَص النجْمِ
ظِلٌّ من شياطِين[4].

وإذا كان النجم الاستعاري ينافس لفظَ الفجر كما ينافس نقيضَه الليل، فإننا نود أن نقف عند لفظ استعاري آخر مرتفع إلى مستوى الرموز الإنسانية، ألا وهو «النهر» الذي عشقه المجاطي أيما عشق. ولعل أجمل مثال على رمزية النهر الصيغة الدرامية التي قدمها في قصيدته سبتة:

أنا النَّهرُ
أمتَهن الوَصلَ بيْنَ الْحَنينِ
وبينَ الرَّبابة[5].

---

1 . وراء أسوار دمشق، الفروسية، ص.ص 92ـ93.

2 . كتابة على شاطئ طنجة، الفروسية، ص 67.

3 . خف حنين، الفروسية، ص 113.

4 . من كلام الأموات، الفروسية، ص 106.

5 . في اللسان، الربابة: الحنين الشديد من البكاء والطرب، وقيل هو صوت الطرب كان ذلك عن حزن أو فرح. والحنين: الشوق وتوقان النفس [...] وحنت الإبل: نزعن إلى أوطانهن أو أولادها. [...] وأصل الحنين ترجيع الناقة صوتها إثر ولدها. السحاب يرب المطر أي يجمعه وينميه. والرباب بالفتح سحاب أبيض، وقيل: هو السحاب واحدته ربابة؛ وقيل هو السحاب المتعلق الذي تراه كأنه دون السحاب. [...] قال أبو عبيد: الرباب بالفتح: السحابة قد ركب بعضها بعضاً وجمعها رباب . [...] أربت السحابة دام مطرها. [...] الرباب قرب العهد بالولادة. [...] قال الأصمعي أنشدنا منتجع بن نبهان: حنين أم البو في ربابها.
والربابة بالكسر: جماعة السهام. وقيل خيط تشد به السهام: الجلدة تجمع فيها السهام [...] والربابة والرباب العهد والميثاق.

وبَينَ لهاث الغصُون وَسمْع السَّحابَة
أنا النهرُ أَسْرجُ همسَ الثَّواني
وأَركُب نَسغَ الأغاني
وأَترُكُ للرِّيح والضَّيفِ صَيفِي
وَمجدُول سَيفِي
وَآتي عَلى صَهْوةِ الغَيم
آتي علَى صهْوةِ الضَّيْمَ
آتي علَى كُل نَقعٍ يثَار.
وَآتيكِ[1].

ومن هذه الاستعمالات الرمزية للنهر قول المجاطي في «قراءة في النهر المتجمد»:

يَحملُ في غُثّائه الأَشْجَارَ
وَالكُتُبَ الصَّفرَاء
والمَوائِدَ
والصَّمْتَ والقَصَائِدَ
ودارَ لُقْمَانَ
وَأطْلاَلَهَا
والمْـدنَ والأَسْوارَ
حتَّى إذا أتَى رحَابَ القُبَّةِ السَّعيدَة
أَلْـقَى نَـثَارَ الْغَضْبَةِ الحمْراء
وصَار خَيطَ مَاء
[...]
وهَا أنَا على مَدار النَّصر والهَزِيمَة
أُمسكُ حَدَّ السَّيفَ
ماءَ النَّهْر
رأسَ الوَطن المقْطوعِ
لونَ العَلَمِ المَرْفوعِ
أمسِكُ
ها ...

1 . سبتة، الفروسية، ص 73.

كبرت يا نهر نَمَتْ مِن حَوْلك الأغصانْ
وخَرجَت أحْجارُك السَّودَاء
مِنْ أسمَائِهَا[1].

والواقع أن ثبات مثل هذه الاستعارة وتواتر استعمالها بنفس المعنى في تراث الإنسانية هو الذي يسمح بتسميتها رموزاً كونية.

لا يمكن في سياق الفروسية الحديث عن الاستعارات العرفية مثل: الفجر والنجم والضوء والشمس والصبح دون الخوض في مقابلاتها من قبيل الليل والصمت والأطلال والعتمة الخ. وهي تحمل كلها دلالات مناقضة للفجر. لنتأمل المثال الآتي من قصيد «دار لقمان 1965»:

ويكذبُ النجمُ وتبقَى الرُّؤَى
مبحِرةً في لَيل تَسآلها
ويسْفرُ الصبحُ ولما تَزلْ
أطلالُ لقمانَ علَى حالِهَا[2].

وفي كل الأحوال، ففي الفروسية فيض من هذه الاستعارات التقليدية الموروثة العرفية منها:

الصمت:
وتَسقُط كلُّ البنَادِقِ
قَتلى
وتدْخلُ كلُّ الدوَاوينِ في زَمنِ الصَّمتِ
والدَّمعَة المَالحهْ[3].

ويقول:
يَحملُ في غُثّائه الأَشْجَارَ
وَالكُتُبَ الصَّفرَاء
والمَوائدَ
والصَّمْتَ والقَصَائِدَ
ودارَ لُقْمَانَ

1 . قراءة في النهر المتجمد، الفروسية، ص 39-41.
2 . دار لقمان 1965، الفروسية، ص 34.
3 . الدار البيضاء، الفروسية، ص 86.

وَأَطْلاَلَهَا
والمْـدنَ والأَسْوارَ[1].

ويقول:

رَأَيْتُك تَدْفَنِينَ الرِّيحَ
تَحتَ عَرائِش العَتْمَهْ
وتَلتحفينَ صَمتَك
خَلفَ أعْمدَةِ الشَّبابِيكِ[2].

ويقول:

حينَ عَادُوا كَحَّلَ الصَّمْت جفُونهْ
مدَّ للفَجْر يَداً
أرْخى جُنونَ الضَّوءِ
في لَيلِ المْدِينهْ[3].

ويقول في نفس القصيدة:

كذبْت يارُؤْيَا
طَرِيقُ الصَّمْتِ لا تُفضي
لغَيرِ المقْبرَهْ

ومن هذه الاستعارات العرفية، العتمة. من استعمالاتها عند المجاطي قوله:

تَخْرجُ الأَكْفانُ مِنْ أَجْداثِهَا
يوْماً
وتَبقَى هَاهُنا العتْمَه[4].

وكذلك استعمل هذه الاستعارة في قصيدة القدس[5].

ومن هذه الاستعارات العرفية «النسر». يقول:

1 . قراءة في النهر المتجمد، الفروسية، ص 39.

2 . القدس، الفروسية، ص 55.

3 . عودة المرجفين، الفروسية، ص 16.

4 . كتابة على شاطئ طنجة، الفروسية، ص 69.

5 . القدس، الفروسية، ص55.

لم تَمُت النُّسُورْ
لكِنَّ لقْمانَ الحَكيمَ
مَاتْ[1].

ومنه أيضاً:

ظنَنَّا النَّسْرَ حَطَّ عَلى
مَدينَتكُمْ
فأيْنَ مَضَى؟[2].

ومنه أيضاً:

وكَانَ ريشُ النَّسْر
في جِراحِنا العَمِيقَهْ
فَماً
وتَوْقاً ضَامئاً
لِدَقَّةِ الطُّبولْ[3].

ومن هذه الاستعارات «القرصان»:

أرْسُم فوقَ جَبهَةِ القُرصانِ
عَلامَةَ الثَّورةِ[4].

ومن هذا أيضاً:

فَجئْتُ إليكَ مَدفُوناً
أنوءُ بضحْكةِ القُرصَانِ
وبؤْس الفَجْر
في وَهْرَان
وصَمتِ الرَّبِّ في خَرائِبِ مَكَّة
أو طُورِ سِينينَا[5].

1 . مشاهد من سقوط الحكمة في دار لقمان، الفروسية، ص 95.

2 . من كلام الأموات، الفروسية، ص 112.

3 . كبوة الريح، الفروسية، ص 22.

4 . قراءة في النهر التجمد الفروسية، ص 40.

5 . القدس، الفروسية، ص 57-58.

ومن هذه الاستعارات «الثعبان والعقرب»:

تحُزُّ خَناجِر الثُّعبَانِ
ضوءَ عُيونِك
الأشْيبَ[1].

هذه الاستعارات العرفية منطقة وسطى بين المعاني الحرفية والمعاني الاستعارية المتفردة أو المبتدعة. ولفرادة هذه الأخيرة تعترضنا أحياناً صعوبة في تأويلها.

5. الاستعارات المبتدعة المجاطية

وكما نتحدث عن الاستعارات العرفية في ديوان الفروسية، فإننا نلاحظ أن هذا الديوان يعرض بعض الاستعارات العرفية عند الشاعر وحده. وندعوها استعارات عرفية خاصة تلك التي يبتكرها الشاعر، إلا أنه لسبب من الأسباب يعمد إلى الإلحاح عليها ومعاودة استعمالها مرات عديدة في ديوانه. إنها استعارات تسلطية، إذا جاز القول، بل نستطيع نعتها بالرموز الشخصية. ولا تحظى بهذه التسمية في رأيي إلا حينما يتواتر استعمالها بالمحتوى نفسه. وإن كان هذا لا يمنع استعمال ذات الكلمة بمعنى حرفي. من هذه الاستعارات «الريح». يقول المجاطي في «كبوة الريح»:

علَى المُحيط يَسْتَريحُ الثَّلجُ
والسُّكوت
تَسَمَّر المْـوْج علَى الرِّمَال
والرِّيحُ زَوْرَقٌ
بلا رِجَال
وبَعْضُ مجْدَافَ
وَعَنْكَبوت[2].

ويقول:

وكَانَ ريشُ النَّسْرِ
فِي جِراحِنا العَميقَة
فَمَاً

---

1 . القدس، الفروسية، ص 55–56.

ومن هذه الاستعارات استعارة «الصحراء»؛ وقد استلهمها المجاطي في دار لقمان 1965، ص 36، قراءة في النهر المتجمد، ص. ص41-43. القدس، ص58-57.

2 . كبوة الريح، الفروسية، ص 21.

وَتوْقاً ظَامِئاً
لِدَقة الطُّبُولْ
لِعَصْفَةِ مِنْ كَرَمِ الرِّيحِ
تَبلُّ رِيقَهْ

ويقول في عودة المرجفين:

ياقلباً رَمَى المِرسَاةَ
للرِّيحِ الجَرِيئَةِ[1].

ويقول في قصيدة «سبتة»:

أنا النَّهرُ
أمتَهِن الوَصلَ بيْنَ الْحَنين
وبين الرَّبابَةِ[2]
وبَينَ لهاثِ الغصُون وَسمْع السَّحابَة
أنا النهرُ أسْرجُ همْسَ الثَّواني
وأركُب نَسغَ الأَغاني
وأَترُكُ للرِّيح والضَّيفِ صَيفِي
وَمجدُولِ سَيفِي[3].

ويقول في قصيدة «القدس»:

رَأَيْتُك تَدْفنِينَ الرِّيحَ
تَحتَ عَرائِشِ العَتْمَهْ[4].

---

1 . عودة المرجفين، الفروسية، ص 19-20.

2 . في اللسان، الربابة: الحنين الشديد من البكاء والطرب، وقيل هو صوت الطرب كان ذلك عن حزن أو فرح. والحنين: الشوق وتوقان النفس [...] وحنت الإبل: نزعن إلى أوطانهن أو أولادها. [...] وأصل الحنين ترجيع الناقة صوتها إثر ولدها. السحاب يرب المطر أي يجمعه وينميه. والرباب بالفتح سحاب أبيض، وقيل: هو السحاب واحدته ربابة؛ وقيل هو السحاب المتعلق الذي تراه كأنه دون السحاب. [...] قال أبو عبيد: الرباب بالفتح: السحابة قد ركب بعضها بعضاً وجمعها رباب . [...] أربت السحابة دام مطرها. [...] الرباب قرب العهد بالولادة. [...] قال الأصمعي أنشدنا منتجع بن نبهان: حنين أم البو في ربابها.
والربابة بالكسر: جماعة السهام. وقيل خيط تشد به السهام: الجلدة تجمع فيها السهام [...] والربابة والرباب العهد والميثاق.

3 . «سبتة»، الفروسية، ص 73.

4 . «القدس»، الفروسية، ص 55.

ويقول في قصيدة كتابة على شاطئ طنجة:

هَبَّتِ الرِّيحُ مِنَ الشَّرْقِ
زَهَتْ فِي الْأفْقِ الغَرْبِيِّ
غَابَاتُ الصَّنَوْبَر[1].

وفي قصيدة الدار البيضاء يقول:

هَا أَنَذَا أُمْسِكُ الرِّيحَ
أَنْسُجُ مِنْ صَدَإِ القَيْدِ رَايَهْ[2].

ومن هذا أيضاً:

يَاأَحِبَّائِي مَضى أَبَدٌ وَلَمْ يَمتَدَّ جِسرٌ
بَيْنَنا
مَا عَادَتِ الْأَفرَاسُ تَجْمَحْ
أوْ تَصولُ الرِّيحُ[3].

ومن استعارات المجاطي الشخصية المتواترة أي الرمزية الشخصية «الخمرة». إن هذه اللفظة يستعملها في الواقع استعمالين: حرفي موصوم، واستعاري موسوم ومحبوب. فمن هذا الاستعمال الثاني قوله:

وَالْخَمرُ اسْتَبَاحَتْ خُلْوةَ الصَّفْصَافِ بِالشَّمْسِ
ارْتَمَتْ نَهْراً عَقِيقِياً
وَبَاتَتْ دارُنَا تَكْبُرْ[4].

ويقول في كبوة الريح:

التَّائِهُونَ فِي مَدارِ الوَخْدِ
يَحْلُمونَ

1 . «كتابة على شاطئ طنجة، الفروسية، ص67.

2 . الدار البيضاء، الفروسية، ص 81.

3 . من كلام الأموات، الفروسية، ص 107.

4 . عودة المرجفين، الفروسية، ص 16 .

بِلَحْظَةٍ يَنْحَسر الزَّمانُ
فِيهَا وَرَاءَ كَانَ
وَبَعدَمَا يَكُون
رأَيْتُهمْ يُصاولونَ النَّجْمَ
يَرقَصُونَ
والخَمْرُ وَالْمَرَايَا
وَالكُحلُ فِي الْجِراب
ونَكهَةُ الخمْر علَى أَسِنَّةِ
الْحِرَاب[1].

ولعل أجمل ما نستشهد به هنا قولة المجاطي في قصيدة وراء أسوار دمشق:

وحِينَ تَجَلَّتْ
وحِينَ تَمازَجتِ الرِّيحُ والْخَمرُ فِيها
وأمْسَت ولادَة حرْفٍ
وفَرحَةَ بَدء
وفَجرَ قَصيدَةٍ[2].

ملاحظة أخيرة على الاستعارات العرفية العامية والعرفية الشخصية. الاستعارات الأولى يتناولها الشاعر جاهزة من مستعملين داخل الثقافة نفسها أو التقاليد الأدبية العريقة. إن تأويلها معطى جاهز، ولا مجال للابتكار أمام الشاعر ولا أمام المتلقي، في حين أن الاستعارات العرفية الشخصية يبتكرها الشاعر، إلا أن تأويلها لا يتم ولا يتأكد إلا بتعاضد استعمالاتها المتكررة، التي تؤكد تأويلها الاستعاري الثابت.

ومن تلوينات هذه الاستعارات العرفية ما يدعوه جابر عصفور «القناع»، وهو استعمال أسماء الأعلام للدلالة على صفة جنسية. ومن الأقنعة الأعلامية الشخصية التي ألح عليها المجاطي بكثرة إلى حد أشرف بها على الابتذال، قناعا لقمان وحنين. يقول في أولهما:

يادَارَ لُقمَان
موَائِدُ الأمْطارِ فِيكِ
والرَّدى

1 . كبوة الريح، الفروسية، ص 26-27.

2 . وراء أسوار دمشق، الفروسية، ص 87-88.

والرِّيحُ والأَشعَارْ
فكَيفَ لَا يُورقُ بَيْنَ هَذهِ
الأَسوَارْ[1].

ويقول:

تَفجَّرتْ أَطلَالُ لقمانَ
فَكُلِ حَصْوةٍ نَهرٌ
وكلُّ رملَةٍ سَحابةْ[2].

ويقول في ثانيهما:

فدَوَّمْنا
ومرَّ بركْبنا المنبتّ
يَمْضَغ عَظْمَ نَاقَته
وفي عَينيْهِ خفُّ حُنينْ[3].

تمثل هذه الاستعارات القناعية إلى جانب الاستعارات العرفية العامة أو الشخصية وأسماء الأعلام والجنس أساساً دلالياً قاراً إلى حد ما. ويمكن لهذا الأساس الثابت أن يتخذ أساس التمكن من المعنى والتأويل بمجرد مواجهة الاستعارات المبتكرة أو الفريدة التي يتنافس عليها الشعراء. ولننتقل الآن إلى الاستعارات الابتكارية والفريدة والجديدة أو العقم كما يدعوها النقاد القدماء.

6. الاستعارات العقم

إن مفخرة الشعراء هي التمكن من ابتكار الاستعارات التي تستعصي على المحاكاة ولو من لدن الشاعر نفسه. ولعل أرسطو كان يقصد هذا الجنس بقوله في الخطابة: «أما الأسلوب فمن أهم مزاياه ما يمكن أن يسمى باسم: الوضوح. ويتبين ذلك من أن الكلام إذا لم يجعل المعنى واضحاً، فإنه لا يؤدي وظيفته الخاصة، كذلك ينبغي ألا يكون وضيعاً، ولا فوق مكانة الموضوع، بل مناسباً له، فإن الأسلوب الشعري ربما لم يكن وضيعاً ولكنه ليس مناسباً للنثر، والأسماء والأفعال المناسبة هي التي تجعل الأسلوب واضحاً. أما الأخرى التي تكلمنا عنها في فن الشعر فإنها تسمو بالأسلوب وتزينه. ذلك لأن البعد عما هو معتاد من شأنه أن يجعل الأسلوب أرفع قدراً. وفي هذا المجال، يشعر

1 . دار لقمان، الفروسية، ص 31.

2 . دار لقمان، الفروسية، ص 35

3 . خفُّ حنَين، الفروسية، ص 110. ومن هذه الاستعارات: طارق وعقبة، ص 74 و129. وباقل، ص125. وعرابي، ص 91. وقيصر، ص 67.

الناس نحو الأسلوب بما يشعرون به نحو الغرباء والمواطنين. ولهذا ينبغي أن نضفي على أسلوبنا طابع الغرابة لأن الناس تعجب بما هو بعيد، وما يثير الإعجاب يسر ويمتع»[1].

نتبين من خلال هذه العبارة لأرسطو أن الأسلوب الشعري يمتاز بإثارة المتعة والدهشة. تماماً كما أن الأسلوب النثري أي الخطابي لا يثير إلا الإحساس بما هو معتاد. فإذا كان النثر يقابل الناس الذين تعودنا على مشاهدتهم صباح مساء، فإن الشعر يقابل الناس الغرباء الذين لم نألف مشاهدتهم، ولهذا نعيد النظر إليهم بتجديد الرؤية وكأننا نكتشف ما لم تسبق مشاهدته. وهذا مصدر دهشة ومتعة، أي رؤية غير المألوف. وهكذا ففي كل شعر طابع غريب في العبارة وفي المحتوى. وهذه من الأطروحات الأرسطية الفذة التي تتحدى الزمن. والواقع أن هذا الطابع الغريب يتحقق في جزء كبير منه بسبب الاستعارة.

هذا الجنس من الاستعارات الغريبة هي التي سماها العرب الاستعارات الخاصة أو العقم. يقول حازم القرطاجني: «وهذه هي المرتبة العليا في الشعر من جهة استنباط المعاني، من بلغها فقد بلغ الغاية القصوى من ذلك، لأن ذلك يدل على نفاذ خاطره وتوقد فكره حيث استنبط معنى غريباً واستخرج من مكامن الشعر سراً لطيفاً [...]. والمعاني التي بهذه الصفة تسمى العقم، لأنها لا تلقح ولا تحصل عنها نتيجة ولا يقتدح منها ما يجري مجراها من المعاني. فلذلك تحاماها الشعراء وسلموها لأصحابها، علماً منهم بأن من تعرض لها مفتضح»[2].

لنتذكر مجرد تذكر تشبيه المتنبي لطهرية امرأة بعبارته:

حَصانٌ مثل ماءِ الْمُزنِ فِيهِ   كَتُومُ السِّرِّ صادِقةُ الْمَقَالِ

وقوله:

أرَاقِبُ وَعْدَهَا مِنْ غَيرِ شَوقٍ   مُراقَبَة الْمَشوقِ الْمُسْتَهَامِ

وتشبيه امرئ القيس الذي يتحدى الزمن وكل الشعراء

ولَيْلٍ كمَوْجِ البَحرِ أَرْخَى سُدولَهُ   عَلَّيَ بِأَنْوَاعِ الْهُمُومِ لِيَبتَلي

مثال هذه الاستعارات العقم قول المجاطي في رائعته «سبتة»:

1 . أرسطو، الخطابة، ص 196.

يتحدث أرسطو في هذا النص على ثلاثة مستويات أسلوبية: الأول مناسب للموضوع، وهذا أسلوب خاص بالخطابة. إن غايتها هي الإقناع والإفهام اللذان لا يمكن أن يتحققا إلا بالوضوح. والمستوى الثاني هو المنحط أو الوضيع أي دون مستوى الموضوع. وهذا مما يناسب الكوميديا. أما المستوى الثالث «فهو فوق مكانة الموضوع» وهذا يناسب الشعر أو التراجيديا. بل ويناسب الشعر عامة بالمعنى الحديث للشعر.

2 . حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص .194

أنا النَّهرُ
أمتَهِن الوَصلَ بيْنَ الْحَنين
وبين الرَّبابة
وبَينَ لُهَاثِ الغصُون وَسمْع السَّحابَة
أنا النهرُ أسْرجُ همْسَ الثَّواني
وأَركُب نَسغَ الأَغاني
وأَترُكُ للرِّيح والضَّيفِ صَيفِي
وَمجدُولِ سَيفِي.
وَآتي عَلى صَهْوةِ الغَيم
آتي علَى صهْوَةِ الضَّيْم
آتي علَى كُل نَقعٍ يثَار.
وَآتيكِ[1].

هذه الاستعارة شديدة التفرد، ناصعة الابتكارية. ولهذا فإننا نصطدم ببعض الصعوبة عن/ عند محاولة تأويلها. وهذا المعنى يعبر عنه جان كوهن بقوله: «إن السنن الشعري يمكنه أن يتجذر في لهجة شخصية idiosyncrasique لمؤلف، كما يتجذر في الآن نفسه في السنن الطبيعي أو الثقافي. إن النص يصبح هنا لهجة فردية يغدو معها التفكيك صعباً»[2].

ومع هذا، فإننا بالاهتداء بأسماء الأعلام وما يتبعها من قيود وبدائل ضميرية ومحددات، وبالاعتماد على أسماء الجنس والاستعارات العرفية، وهذه كلها دوال تقوى أو تضعف من حيث وضوحها الدلالي، نتمكن من الإحاطة بمعانيها. إننا نتوفر هنا على اسم علم هو «سبتة»، كما نتوفر على تكراراته الحرفية وعلى تكراره الضميري في العبارة الأخيرة «وآتيكِ». وكذلك نتوفر على أشهر استعارة عرفية عامة عند المجاطي، وهي النهر. ودلالته هو والضمير الذي يعود عليه واضحان. وبعد هذا التسييج الحرفي نستطيع بسهولة تأويل بقية المفاصل الاستعارية الابتكارية.

ويمكن أن نسلك النهج نفسه مع عبارة المجاطي الاستعارية:

جبلُ الرِّيفِ علَى خَاصرةِ الفجْرِ

1 . سبتة، الفروسية، ص 73 .

2 . Jean Cohen, Le haut langage. p. 166.

تَـعـثَّـرْ
هبَّت الريح مِن الشَّرق
زهَتْ في الأُفُـق الغَربيِّ
غاباتُ الصَّـنوبرْ[1].

هذا النص نتمكن من تأويله بالاستناد على اسم علم هو «طنجة» و«جبل الريف»، فهذه وحدات لغوية قارة المعنى في تعيينيتها، ويتدعم هذا بالاستناد على استعارتين عرفيتين هما «الفجر» و«الريح»، وقد نعثر هنا على أسماء جنس حرفية الدلالة، ألا وهي «الشرق» و«الغرب». وقد نستطيع بعد هذا التسييج الحرفي وشبه الحرفي للاستعارة الابتكارية: «خاصرة» و«زهت» و«غابات الصنوبر» بعفوية متناهية. إلا أن هذه الاستعارات الابتكارية هي النجيمات التي تلتمع في سماء «نثرية» القصيدة أو حرفيتها وشبه حرفيتها.

هذه الضرورة التأويلية قد تخفت كثيراً ولا تبعث أي خرق لتوقعات القارئ، وذلك حين يأتي الشعر خلواً من التحققات الاستعارية العقم أو الفريدة. وإذا كان هذا لا يكلفنا أي عناء، وقد يشعرنا ببعض الرضا ونحن ندرك المعنى بسهولة، إلا أن هذا الرضا تصحبه خيبة أمل جمالية ناتجة عن كون قدراتنا التأويلية تستسلم للراحة والهمود وتتعطل كفاءاتنا التي تنتج عنها لذات جمالية حينما ندرك المعنى ببعض الجهد وإعراق الجبين، أي حين يأتي المعنى استجابة لما نبذله من جهد، وذلك يشعرنا بأن الخالق ليس هو الشاعر وحده بل نحن شركاء له في ذلك. بل يمكن القول إن الاستعارات المبتكرة أو الشخصية تفيض بمعانٍ ورؤى لا تتطلع إليها الاستعارات العرفية. إن الاستعارات المبتكرة تنفض الغبار على العالم وتنزع عنه الأستار الحاجبة لملامح وقسمات تستعصي على الوقوع في شباك الاستعارت العرفية أو العامية. إن الرصيد المعرفي الحقيقي لا يمكن إدراكه إلا بالاستعارات المبتكرة. يقول فِيلِيبْ وِيلُورَايْتْ Philip Wheelwright: «إن الإمكان الجوهري للربط المتمانع diaphore يكمن في الحدوث الأنطولوجي أن كيفياتٍ ومدلولاتٍ جديدة يمكنها أن تظهر، وببساطة، يمكنها أن توجد، انطلاقاً من تأليفٍ ما لعناصرٍ لم يسبق لها أن ائتلفت. فإذا كنا قادرين على تخيل حال الكون منذ حوالي بليون سنةٍ، قبل أن تجتمع أنوية الهيدروجين وأنوية الأوكسيجين، فمن الممكن أن نتصور أنه إلى حدود تلك اللحظة كان الماء منعدماً. وفي لحظة من لحظات الشساعة الزمنية اللاحقة أدرك الماء إذن الوجودَ حينما اجتمع أخيراً ذلك العنصران الضروريان في شروط الحرارة والضغط المطلوبين. إن طوارئ شبيهة بتلك يمكن أن تحدث في دائرة المدلولات. فعلى غرار ما يحدث في الطبيعة فإن اجتماع عناصر بكيفية جديدة يمكن أن يولد كيفيات جديدة، كذلك يحدث في الشعر نجد اقتران كلمتين أو صورتين كانتا من قبل مشتتين قد

1 . كتابة على شاطئ طنجة، الفروسية، ص 67.

يولِّد حالات جديدة للمعنى، وهذا التأليف الدِّيافُورِي أو الامتناعي يشكل عملاً لا غنى عنه في الإبداع الشعري»[1].

وفي السياق نفسه يذهب بُولْ رِيكُورْ إلى «أن الطريقة نفسها التي تشكَّل بحسبها المعنى الاستعاري تقدم لنا مفتاح ازدواج الإحالة. فلننطلق من كون معنى ملفوظ استعاري يبعثه فشل التأويل الحرفي للملفوظ؛ ففي التأويل الحرفي، ينهار المعنى من تلقاء نفسه. إلا أن هذا الانهيار الذاتي للمعنى يشرط بدوره تهاوي الإحالة الأولية. تشتغل استراتيجية الخطاب كلها في هذه النقطة: إنها تنزع إلى حصول إبطال الإحالة بواسطة التدمير الذاتي لمعنى الملفوظات الاستعارية، وهو التدمير الذاتي الذي يبرز بفعل تأويل حرفي مستحيل. إلا أن هذا هو مجرد طور أول، أو بالأحرى، هو المقابل السلبي لاستراتيجية إيجابية؛ إن التدمير الذاتي للمعنى، الناشئ عن المنافرة الدلالية، هو مجرد ظهر عملية تجديد المعنى على مستوى الملفوظ الكامل، التجديد الحاصل بفضل «لَيِّ» المعنى الحرفي للكلمات. هذا التجديد للمعنى هو ما يشكل الاستعارة الحية. ألا نَلْقَى هنا في نفس الآن مفتاح الإحالة الاستعارية؟ ألا نستطيع أن نقول إن التأويل الاستعاري، وهو يبرز ملاءمة جديدة دلالية على أنقاض المعنى الحرفي، يبعث أيضاً قصداً مرجعياً، وذلك بفضل إبطال الإحالة المطابقة للتأويل الحرفي للملفوظ؟ إن الحجة هي حجة التناسب: الإحالة الأخرى، أي تلك التي نبحث عنها، قد تكون للملاءمة الدلالية الجديدة ما تكونه الإحالة المعطلة في علاقتها بالمعنى الحرفي الذي تقوضة المنافرة. مقابل المعنى الاستعاري هناك إحالة استعارية توافقه، كما أن المعنى الحرفي المحال توافقه إحالة حرفية مستحيلة»[2].

هو هذا السلم الهرمي لحالات المعنى في الفروسية. والمقصود حالات المعنى في ديوان الفروسية من الحرفية الأعلامية المكانية والزمنية والجنسية والاستعارية العرفية العامة والخاصة والاستعارية الخالصة المتفردة. بهذا نتمكن حقاً من الرسالة التي يمكن للمجاطي أن يقصد إلى توصيلها. إن للمجاطي رسالة يريد تبليغها وهو يبلغها بما يؤمن قدراً عظيماً من المتعة الجمالية التي لا تنسي أبداً المقاصد الحقة لكل تواصل لغوي بما في ذلك الشعري الذي هو دفع بالقدرات التوصيلية اللغوية إلى مداها حيث تصبح شعراً.

1 . Philip Wheelwright, Metafora y realidad, p. 86-87.

2 . Paul Ricoeur, La métaphore vive, p. 289-290.

بول ريكور، الاستعارة الحية، ص 363.

المصادر والمراجع

أ. العربية

– أحمد المجاطي، الفروسية، منشورات المجلس القومي للثقافة العربية/ 1987.

– أرسطو، الخطابة، ترجمة عبد الرحمان بدوي، منشورات دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد/ 1986.

– بول ريكور، الاستعارة الحية، ترجمة محمد الولي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت/ 2016 .

– عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق هيلموت رايتر، استانبول/ 1954.

– جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، منشورات دار توبقال، البيضاء/ 1986.

– حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح. محمد الحبيب ابن الخوجة، منشورات دار الغرب الإسلامي، بيروت.

ب. الأجنبية

- Jean Cohen, Le haut langage, Paris, éd. Flammarion, 1979.
- Paul Ricoeur, La métaphore vive, éd. La Seuil, Paris, 1975.
- Philip Wheelwright, Metafora y realidad, éd. Espasa Alpe, Madrid.

سيرة وحوار


د. عبد الله بريمي
مطاردة العلامات
بحث في سميائيات
شارل سانرس بورس التأويلية
- الإنتاج والتلقي -

محمد لُقاح[1]: الشعر تعبير استعاري، لكن استعاريته لا تحول دون تذوقه والتأثر به، وكل شعر مُعبِّر عن الإنسان وقضاياه سيخلد ويؤثر

حاوره: رشيد سوسان[2]

يُعد الأستاذ محمد لُقاح من كبار الشعراء المعاصرين في المغرب والعالم العربي عامة، وفي الجهة الشرقية من المغرب خاصة. جمع إلى نظم الشعر، الترجمة والبحث العلمي' فراكم جملة من الترجمات، وبعض الدراسات النقدية والأدبية.

صدر له في الشعر ثمانية دواوين: «هذا العشق ملتهب» (1980)، و«ثلاثيّة الحَنين المهرب» (1998)، و«سأفتح باب فؤادي» (1998)، و«نهر الأطلسية» (2004)، و«سيّدة القمّة» (2008)، و«مواسم الأمطار الغَرْثَى» (2009)، و«الرؤيا وعُنف الأحوال» (2010)، و«أشجان عربية» (2015). كما أصدر الأستاذ لُقاح في الترجمة كتابَيْن هما: «البنيوية والنقد الأدبي»(1991)، ويضم ثلاث دراسات لكلّ من جورج مونان (Georges Mounin)، وجيرار جونيت (Gérard Genette)، وميكايل ريفاتير (Michael Riffaterre)، والكتاب الثاني هو «الفن والعلم والمال»(2009) لألبير پـيلو (Albert Pilot). إضافة إلى أعمال أخرى في الترجمة نُشرت في مجلات وجرائد وطنية، منها: كتاب «السرد» لجان ميشال آدم (Jean-Michel Adam)، وكُتيّب بعنوان «دفاعاً عن الأدب» لسيسيل ڤاجْبرُوت (Cécile Wajsbrot)، وكتيّب «الشعر في قلب الطفل» لجاك فكنيل (Jacques Viquesnel). وصدر للشاعر لقاح أيضاً كتاب «تفكير مسلم معاصر» عام (2011)، وهو قراءة نقدية في كتاب محمد طالبي: «Réflexion d'un musulman contemporain».

لكل هذا الغنى المعرفي الذي ميز مسيرة الأستاذ محمد لقاح: شاعرا ومترجما ودارسا، سر مجلة البلاغة والنقد الأدبي أن تنشر له هذا الحوار الذي سيقسَّم إلى ثلاثة محاور؛ محور الشعر، ومحور النقد والدراسة الأدبية، ومحور الترجمة.

1 . شاعر ومترجم مغربي.

2 . باحث في المصطلح والمصطلحية – أكاديمية الجهة الشرقية.

أولاً: محور الشعر

• حَدِّثنا عن بداياتك الشعرية، متى كانت؟ وكيف استطاع الشاعر محمد لقاح فرض اسمه على الساحة الشعرية المغربية؟

•• كانت البدايات في السبعينيات، وكنتُ متأثراً بما قرأتُ من دواوين وكتابات نقديّة، فكتبتُ نصوصا قليلة، قصيرة في مُعظمها، عن قضايا الوطن والعُروبة وبخاصة قضية فلسطين التي فرضتْ نفسها عليّ إلى حدّ أنّ صديقي الشاعر الحسين القمري سألني مرة: أليس لك إلا فلسطين موضوعاً للكتابة؟

كنا نلتقي، الحسين وأنا، ونتبادل الرّأي حول ما نقرأ أو نكتب. كانت تلك المرحلة مرحلةَ التكوين الحقيقي، ولم يكن لنا إلا الاجتهاد سنداً.

هل فرضتُ نفسي على الساحة؟ أنا معروف، هذا صحيح، لكن ثقافتنا قَلّما تعترف بأمثالي. إن ساحتنا الثقافية تتحكم فيها ممارسات ليست من الثقافة في شيء.

• ما هي أهم المصادر والرّوافد التي كَوّنت شخصيّة محمد لقاح الإبداعية؟

•• أنا لم أتخرج من الجامعة إلا متأخراً (1984م)، ذلك أنني انخرطت في التعليم الابتدائي بعد نيلي الشهادة الثانوية. كنتُ مُولعاً بالقراءة، وكنت أقرأ باللغتين: العربية والفرنسية. ومع مواصلة القراءة اكتشفتُ ميادين أخرى كالنقد الأدبي والتراث... قرأت ما كان متاحاً لنا آنذاك، لم تكن في مدينتنا (الناظور) أنشطة ثقافية، ولم يكن لي، باستثناء الحسين القمري، من أحتكّ به ثقافيا وفكريا وإبداعيا. ويَبدُو لي أن تَعرُّفي الحسين آنذاك كان كسبا لنا معا. كان الحسين شاعراً معروفا في المدينة. كان يكتب الشعر العمودي، ولم أكن معروفا بالشعر بعد، ومع ذلك كنت أميل إلى حديث ذلك العهد أي إلى «الشعر الحر»، وربما كان موقفي سياسيا أكثر منه فنيا. كنا نتبادل الرأي في أحاديث قد تطول عن لَونَي الشعر هذين إلى أن اقتنع الحسين بقراءة الحديث أي «الحر»، واقتنعتُ أنا بأنني أحاول البناء من دون أسس فعدت إلى العمودي أقرأه باهتمام، فصار هذا القديم وما كتب عنه مصدرا من مصادر ثقافتي. من يدري؟ قد يكون له أثر في إبداعي لاحِقاً؛ هذا، إضافة إلى قراءة بعض الأدب الفرنسي، وبخاصة الشعر. مما ذكرتُ يمكن تَلمّس الروافد التي سألْتَني عنها.

• ما الذي يميز طفولتك؟ وإلى أي حد تركت أثرا على إبداعك الشعري؟

•• ما أتذكره من طفولتي، ولن أنساه ما حييت، أن أبي، رحمه الله، كان مقاوما بعد أن مارس السياسة، وقد اعتقل وعذب لكنه بقي وفيّاً لخطّه الوطني المقاوم؛ وأذكر أنه كان معجبا برموز الوطنية كمحمد بن عبد الكريم الخطابي وعلال الفاسي، رحمهما الله. وعلى الصعيد العربي كان إعجابه بجمال عبد الناصر، رحمه الله، كبيرا، كنت أرى، وأنا صغير، ما كان يفعل، بصفته مقاوما،

وقد استعدتُ عنه بعض الذكريات في نص بعنوان «أبي رأى النور» الذي اقترح علي صديقي الحسين القمري أن أضيف لعنوانه «صفحة من المقاومة المغربية» ففعلت؛ ومن دون شك فقد تركت مرحلة الطفولة، بتأثير من أبي، أثرها في كتاباتي كالارتباط بالوطن والعروبة.

• من هم الشعراء والأدباء الذين تأثرت بهم؟ ولماذا هؤلاء بالتحديد؟

•• أولهم العقاد لأنه شخصية قوية متمردة؛ والقوة والتمرد يميل إليهما كل ناشئ، لكنني لم أتأثر بشعره. فقد بدا لي بعد أن قرأت بعض نقده الأدبي أن شعره يخلو مما كان يدعو إليه في نقده. وكل دواوينه لا يمكن أن تُنتخب منها إلا نصوص قليلة تحسب على الشعر، هذا ما يذهب إليه الناقد محمد مندور، وهو في ظني صحيح.

قرأت السياب وعبد المعطي حجازي والبياتي ونازك وغيرهم، لكنني كنت أفضل السياب وحجازي؛ الأول لأنه رائد الشعر الحر، والحرية كانت مطلوبة في كل شيء، والثاني لأنه اهتم بالمغرب العربي. أما البياتي فلم تستهوني من شعره إلا نصوص قليلة، فأنا أرى أن ما كتبه في منافيه دون المستوى الذي رفعه إليه النقاد اليساريون الذين أحلوه محل السياب الذي اختار الخط القومي الذي لم يكونوا مؤمنين به.

كانت نازك ذات تأثير على الجيل كله تقريبا؛ فكتابها عن الشعر الحر كان وسيلتنا لمعرفة قضايا هذا الشعر، وقد قرأناه باهتمام كبير؛ ومع ذلك تساءلنا: كيف تكون الحرية التي تحصر الأوزان بدل إطلاقها لتكون موضوعا للاكتشاف؟ وكيف تكون هذه الحرية التي تحدد عدد التفعيلات في السطر الشعري؟ لقد أضافت قيودا أخرى للشعر ولم تحرره ولهذا تمرّد عليها الشعراء.

هؤلاء وغيرهم كان لهم تأثير على الجيل الذي أنتمي إليه. فقد كانوا روّاد التجديد على الرغم مما قد يُوجه إليهم من نقد.

• من عادة الشعراء التأثر بقصائد قديمة أو حديثة. ما القصائد التي تركت أثرها على نفسيتك؟ ولماذا؟

•• هذا السؤال ينبغي أن يجيب عنه النقاد، لكن النقد عندنا متكاسل، ولهذا يوضع على الكتاب والشعراء. سأكون صريحا فأقول: إن مطولات السياب ومطولة حجازي عن المغرب العربي وبعض نصوص شاعرنا الكبير المجاطي ونصوصا لشوقي وحافظ ومطران وبعض نصوص النّجفي قرأتها بإعجاب وأعدتُ قراءتها مراراً، وغير هؤلاء شعراء كثر تعجبني نصوصهم. أما من القدماء فعنترة العبسي يأتي في المرتبة الأولى، فهو الشاعر الذي سيبقى يرافق البشر الذين يعانون من الظلم والتمييز اللذين عبر عنهما في شعره، وهناك كذلك نصوص للمتنبي وأبي تمام؛ ومن المُحْدثين كذلك نص

بعنوان «المُعلِّم» ليوسف الصائغ. باختصار القصائد كثيرة لشعراء كثر يصعب تذكرهم أو تذكر كل قصائدهم.

•ما الذي تشكله الكتابة الشعرية لك؟ وكيف تصف العلاقة الخاصة بها؟

•• الكتابة الشعرية تعبير فني عن الأحاسيس والعواطف والمواقف؛ أما علاقتي بها فقد مرت بمرحلتين: في البدايات كنت أطلبها، أما في سنواتي الأخيرة فهي التي تطلبني؛ وأرى أن تعبير بعضهم عن أن النصوص «تكتبه فينكتب» صحيح؛ فقد أكتب وأنا في المقهى كما حدث لي مع نصي الطويل «مواسم الأمطار الغرثي»، أو أكتب وأنا أسير كما حدث لي مع «أراك». وأحياناً يخيل إلي أن النبع قد جفّ ثم أُفاجأ به ثرّاً لا يهدأ إلا إذا وصل إلى غايته أي إلى اكتمال النص.

• كيف تولد القصيدة لديك؟ وهل تتبع طقوسا خاصة لكتابتها؟

•• ليست لدي طقوس خاصة للكتابة. يكفي أن يحضر الحافز لأبدأ الكتابة. وقد «أكتب» وأنا سائر في الشارع، وقد أكتب وأنا في المقهى، وقد أكتب بعد وضع رأسي على الوسادة طلبا للنوم؛ ليس لي وقت محدد للكتابة وليس لي وضع خاص بها. أما كيف تولد القصيدة فهذا ما يصعب علي تحديده؛ وأنت تعرف أن العملية الإبداعية أتعبت دراستها العلماء ومنهم علماء النفس. يكفي أن أذكر أن دافعاً ما قد يحضر فتبدأ «تمتمة» متعثرة قبل أن تستقيم فينثال النص ثم يسلم للورقة؛ هذا ما يحدث لي غالبا في السنوات الأخيرة، لكن علي أن أذكر أن هذا قليل الحدوث ولهذا فأنا مقل. وبعد تسجيل النص أعود إليه بعد أيام قد تطول فأقوم بتنقيحه أي أنني، في مرحلة المراجعة والتنقيح، أصير ناقداً لشعري، هكذا تتم العملية عندي.

• ما الدوافع التي تدفعك إلى الشعر؟ وما حاجة الإنسان إليه؟

•• إنني أعبر عن رؤاي ومواقفي أي عما يجري حولي في هذا العالم المضطرب. وسيبقى الشعر المعبر عن تلك الرؤى والمواقف النبيلة التي تشفع للشعر عند الناس فيُقْبِلون عليه أو على صاحبه إذا كسب ثقتهم، وهذا ما حدث لناظم حِكْمت الذي لم يكن البسطاء مِن الناس يفهمون شعره لكنهم أحبوه وأقبلوا عليه؛ لقد سأل أحدَهم مرة شخصاً بسيطاً عن هذا الشاعر فكان الرد بما معناه: لقد تحدث في شعره عنا، أليس كذلك؟ فعلاً لقد تحدث عنهم الشاعر، تأكدوا من ذلك وإن لم يفهموه.

إن الشعر يعبر عما يطمح إليه الإنسان على المستويين الفردي والجماعي. إنه تعبير استعاري، هذا صحيح، لكن استعاريته لا تحول دون تذوقه والتأثر به، وكل شعر مُعبِّر عن الإنسان وقضاياه سيخلد ويؤثر. ألا ترى أن «إرادة الحياة» للشابي هيمنت على ما يُسمّى «الربيع العربي»، وقبل هذا

كانت اللقاءات الشعرية في فلسطين تنتهي بالمظاهرات ضد المحتل. وعلى المستوى الفردي يرى بعضهم أن عدم قراءة الشعر أو الاستماع إلى الموسيقا دليل على انعدام التوازن.

• بأي نوع من الشعر تتأثر؟ وكيف تُوفِّق في قراءاتك الشعرية بين العربي والغربي؟ وبين القديم والحديث؟

•• أول ما قرأت الشعر العربي الحديث مُمثّلا في نتاج مفدي زكريا والشابي ونازك والسياب وحجازي والبياتي وعبد الصبور ونزار... ودفعتني جلساتي مع الصديق الشاعر الحسين القمري إلى العودة إلى الماضي القريب فقرأت دواوين حافظ وشوقي ومطران. اما الشعر الغربي فقد كنت قليل الصلة به، لكن مقالا لمحمد علي الرباوي كتبه عن أحد نصوصي بدا له أنني متأثر فيه بقصيدة «الحرية» لإيلوار دفعني إلى البحث عن دواوين هذا الشاعر ثم عن دواوين شعراء فرنسيين آخرين كنت أقرأ عنهم في الصحف والمجلات وبخاصة «ماگازين ليترير» منهم جاك بريفير وگيوفيك اللذان ترجمت بعض نصوصهما.

قراءاتي الشعرية كثيرة بالعربية والفرنسية ولابد أن يكون لها أثر في ما كتبت؛ لكن يصعب علي تحديد ذلك، أليست هذه مُهمّة النقاد والدارسين؟

لا أحاول التوفيق بين القديم والحديث لأن الإبداع عندي سلسلة متصلة الحلقات، والقطيعة التي كان البعض يدعو لها تعني تكسير السلسة وضياع الحلقات؛ إن الإضافات الفنية عبر العصور لا تعني الانقطاع أو استقلال المراحل، ثم إن الانطلاق من الفراغ غير ممكن والبناء من دون أسس يؤول للسقوط؛ ولم أحاول التوفيق بين العربي والغربي لأنني أكتفي بالبحث في الغربي عن الإبداع والفكر اللذين يستجيبان لحاجاتي.

• كيف تتعامل مع نصوصك الشعرية قبل نشرها؟

•• بعد أن أكتبها بالطريقة التي حدثتك عنها أبتعد عنها أياما قبل أن أعود إليها بالمراجعة والتنقيح، أي بعد أن يختفي الشاعر الذي كنتُهُ ويظهر الناقد الذي صرتُه. فأنا كثير المراجعة والتنقيح قبل إِبْراد نصوصي إلى جريدة أو مجلة قَصْد نشرها؛ وتتناول المراجَعة الشكل والمحتوى معا.

• للذات وما تختزنه من مشاعر ومكابدات علاقة وطيدة بالشعر، كيف تفسر هذه العلاقة؟

•• وضعتُ مُعادلةً بسيطة للإبداع الشعري، إنه يساوي الموضوع المنسوغ بذات الشاعر، ولو لم يكن الأمر كذلك لكان الإبداع نسخا تتكرر، ولن يحدث ذلك لأن الذوات لا تتكرر. الذات تختزن العواطف والأحاسيس والمواقف، حُلوَها ومُرَّها، أما الموضوع فهو ما يَمُور به الواقع من أحداث يتولد عنها ما يختلج في الذات. الفن، إذا، يساوي الواقع المنسوغ بما تختزنه الذات.

• يرتبط الشعر بقضايا فردية أو جماعية، كيف توضح ذلك؟

•• وبماذا يرتبط الشعر إذا لم يرتبط بتلك القضايا؟ لا يمكن الحديث عن فن مجرد ولا عن شعر صاف. كان الشعر دائما مرتبطاً بقضايا منذ عصره الجاهلي إلى الآن؛ وهذا ما يؤكده تاريخ الأدب. وإذا بدا لنا أن الفن – بما فيه الشعر – قد ابتعد عن القضايا – كما نفهمها – فهو لم يبتعد عن الواقع الذي دفعه إلى اتجاه يبدو غير مهتم بما يطلق عليه قضايا. خُذ مثلاً السوريالية، ألم تكن رفضاً للواقع الغربي بعد الحرب الأولى المدمرة؟ لقد كان الأمر كذلك، فبالَغ السورياليون في الرفض، رفض كل شيء، وطالبوا بحرية بلا ضفاف لم تكن موجودة إلا في أذهانهم؛ رفضوا حتى الكتابة وقالوا بكتابة أوتوماتيكيّة تفتح المجال ليتحرر اللاشعور من المُهيمن، كلّ مهيمن، سياسةً كان أو ديناً أو غيرهما. وهم بهذا الموقف مُعبِّرون عن المجتمع الغربي الذي كانت له مواقف من الحرب والسياسات التي أدت إليها. أليسوا بهذا الموقف الرافض مرتبطين بالمجتمع وقضاياه؟ لكن بشكل سلبي يدل على هُروبهم من واقع يفرض نفسه عليهم وعلى غيرهم.

• كيف ينظر الشاعر محمد لقاح إلى علاقة الشعر بالسياسة؟

•• يجب أن نتفق أولا على أن الحياد في هذه الحياة ادِّعاءٌ فارغ، وكل سلوك يعبر عن موقف يكون إما مع هذه الجهة أو تلك. إذا اتفقنا على هذا سهل علينا أن نتفق على أن الشعر ليس مُحايداً حتى وإن كان صاحبه غير مُنتم حزبيّاً؛ فالشعر، إذاً، مرتبط بالسياسة شئنا أم أبَيْنا. إن الشاعر الحقيقيّ ينشد الأَقْوَم والأَرْقَى وهذا الأَقْوم والأَرْقى لا يجده في الواقع، ومن هنا انحيازه إلى من ينشدون التغيير الإيجابي في المجتمع.

• لا شك أنك تتفاعل في شعرك مع قضايا وطنية أو عربية. كيف يتم ذلك التفاعل؟

•• لي ديوانان مطبوعان: «نهر الأطلسية» و«سيدة القمة»، كل نصوصهما عن الوطن؛ ولي ديوان مخطوط نُشرت نصوصُه في الصحف والمجلات اخترتُ أن أعَنونه بـ «أشجان عربية» كلّ نُصوصه عن العُرَوبة وقضاياها. أنا ابن بيئتي المغربية العربية الإسلامية، يُحزِنني ما يُصِيبها من آلام ويسعدني ما تحقق من انتصارات، على أن هذا لا يكفي، فالوعي بالقضايا مطلوب. ومن لا يعي ما يجري حوله ولا يتأثر به ليس جديراً بأن يُعدّ شاعراً.

• يصطدم المبدعون والكُتّاب بعائق النشر الذي يُكلِّفهم كثيرا، هل لديك اقتراح لحل هذا الإشكال؟ وما مهمة وزارة الثقافة؟

•• ينزل الكِتاب إلى السوق كأي بضاعة تم تصنيعها، وهذا ما لم يُدرك بعد؛ فعلى الناشرين أن تكون إلى جانبهم لجان للقراءة مكونة من أدباء حقيقيين. فإذا أقرت هذه اللجان نشر كتاب ما فعلى الناشر نشره بعد إتقان إخراجه، وعليه أن يعلن عنه؛ ولحد الساعة، وفق علمي، لا يعلن عن

الكتاب بمقابل، فلماذا يتقاعس الناشرون عن ذلك؟ يَكْفِيهم أن يُبردوا إلى وسيلة الإعلام نسخة واحدة من الكتاب ليتم الإعلان عنه، ثم بإمكانهم أن ينظموا ندوات أو لقاءات حول الكتب المنشورة بحضور المؤلفين، وعليهم كذلك أن يحددوا أثمانا للكتب تكون في متناول القراء. ولأن الناشرين لا يعملون وفق المنتظر منهم بدعوى قلة القراء فهم في شبه إضراب عن النشر، وبعضهم يحصل من المؤلف على مبلغ مالي مقابل الطبع والنشر، وكأنهم يبيعون اسمهم ليُوضع على غلاف الكتاب، وأنا ألومُ المؤلِّفين الذين يرضون بهذا السلوك من بعض الناشرين، في مثل هذه الحال على الكاتب أن يتوجه إلى الطابع لا إلى الناشر، ثم يتحمل بعد ذلك مشقة توزيع كتابه؛ وبعض الكتاب مقتنعون بهذه الفكرة ويعملون بها، ومنهم المبدعون حقا وليس فقط من توافر لديهم المبلغ الذي يُدفع لصاحب المطبعة. أما وزارة الثقافة فعليها أن تنتقي ما تنشر لأننا نريد أن تمثل منشوراتها الوجه الأدبي المشرق للمغرب.

• لديك مجموعات شعرية تنتظر النشر، ما عددها؟ وما عناوينها إن أمكن؟

•• لحد الساعة أعددت ثلاث مجموعات شعرية، وهي ليست كل شعري الذي لم يُنشر في دواوين؛ واحدة اخترت لها عنوان «أشجان عربية» والثانية قد تكون بعنوان «المراثي» والثالثة أشعار كتبتها في مناسبات مختلفة للأصدقاء لم أضع لها عنواناً بعد؛ ولي مخطوطان نثريان جمعت فيهما بعض مقالاتي، وغير ما ذكرت لم يجمع بعد.

• إلى أي حد أنت راضٍ عن تجربتك الشعرية؟ وما علاقاتك بالجيل الذي تنتمي إليه؟ وبالأجيال الأخرى الشابة؟

•• كتبت بعض النصوص التي نالت رِضا المتلقي، وهذا أسعدني، لكنني، شخصيا، لست راضيا كل الرضا مع أن بعض مجموعاتي لقيَ بعض الرواج؛ بصراحة يُخيّل إليّ أنني لم أكتب بعد النص الذي يُرضِيني تماما وقد لا أكتبه. علاقتي بجيلي، إذا استثنيتُ منه شعراء شرق المغرب واهية، فأنا قليل الحضور في اللقاءات الشعريّة، وعلاقتي بالشعراء خارج مدينتي لا تتعدى تبادل الكتب والمراسلات السريعة والقليلة التي لا تدل على تأثير وتأثر، ويبدو لي أن هذه حال جل المبدعين في وطني وكأنهم يعيشون في جزر منعزلة؛ ولم يجمع معظم المبدعين إلا ما راج في السبعينيات من الدعوة إلى الالتزام الذي كنتُ ممن دعوا إليه في السبعينيات؛ هذا ما يجمعني بشعراء جيلي. أما علاقتي بالأجيال الأخرى فإنها لم تكن دائما على ما يرام لأن أفكارها وتوجهاتها التي حاولت نسف قيم فنية بدت لي ثابتة لم تكن تُرضيني، ومع ذلك فقد كنت أقول نقلا عن أحد الفرنسيين، وفق ما أظن، لندع أشبالنا تهضم الخراف التي التهمتها لتصير أُسوداً، أي أنني لست بالمطلق ضد ما يدعو إليه هؤلاء الجدد، إن رأيي ينسحب على بعضهم فقط، فمن الجدد من يسيرون في الطريق الصحيح

كالطيب هلو وسعيد عبيد وعلي العلوي وميلود لقاح ورشيد سوسان وميلود غرافي، الأمل معقود على هؤلاء وغيرهم.

• ما تقييمك الخاص للمشهد الشعري المغربي والعربي؟

•• في هذا المشهد قليل من الجيد وكثير مما ليس بشعر. فقد «كثُر الشعراء وقلّ الشعر». يُخيّل إلي أحيانا أن الشعر في الطريق إلى الانقراض. إن الصحف والمجلات التي كانت تنشر الشعر الجيد قد تنازلت عن قيمها الفنية وصارت تنشر نصوصا ليس منها ما يصح أن يطلق عليه شعر كمجلة «الآداب» التي تخلت بعد موت صاحبها سهيل إدريس عن معاييرها.

المشهد الشعري العربي، بما فيه المغربي، تسوده «قصيدة النثر» بفعل سيطرة أهلها على وسائل الإعلام، ومعظم ما يُنشر منها لا يستجيب لأذواق القراء العرب، وعندما تُقدم نصوص من هذه القصيدة في دواوين لا تجد من يقرأها وإن كان الاحتفاء بها أحيانا من قِبل بعض النقاد كبيراً يفوق مستواها المتواضع، فهي إما خواطر «مشذّرة» أو خربقات لغوية يلفّها الإبهام. أما هل هي تعبير عن دوافع نفسية أو فكرية فالجواب الصريح يكون بِـ «لا». هذا بصراحة تقييمي للواقع الشعري.

• تقترن الشهرة بالجوائز لدى كثيرين. كيف ينظر الشاعر محمد لقاح إلى الجوائز الشعرية؟ وهل هناك صورة أخرى تراها أنسب لزرع التنافس الشريف بين المبدعين؟

•• كان لي موقف من الجوائز الغربية عبرتُ عنه في مقالين اثنين نُشرا، ربما، في الثمانينيات، إنها جوائز لا تُقدّم لمن يستحقها، ولكن تقدم لمن يخدم بأدبه القيم الغربية، أو يتنكر لوطنه ودينه وقضايا شعبه، أو يقدم في أدبه الواقع بالصورة التي يريدها الغرب. بإمكان أي كاتب يريد جائزة غربية أن ينالها بسرعة إذا غير جلده العربي الإسلامي، آنذاك يمنحه الغرب إحدى جوائزه، ويدافع عنه، ويقدمه على أنه نبيّ الحرية والديمقراطية اللتين يفتقر إليهما عالمُه العربي الإسلامي. أما حصول نجيب محفوظ على «نوبل» فقد جاء متأخرا جدا، فهو كان يستحقها قبل نيلها بعقود، وقد نالها قبله من هم دونه، نالها، مثلا، كاتب يهودي لم يكن قد كتب إلا أربعة كتب بلغة عِبرية لا تُتكلم إلا في نيويورك ولا يقرأها إلا جمهور ضيق، ولم يكن له صيتٌ عالميّ. في العالم العربي أدباء كبار لكن قيمهم ليست غربية تماما ولهذا لم يفكر الغرب في منحهم جوائزه.

أما الجوائز العربية فتمنحها وزارات الثقافة لمن يرضيها أو يرضي لجانها. والمثقف المعارض لا يرضي تلك الوزارات، وهكذا فالذين نالوا تلك الجوائز هم إما متراجعون عن مواقف عُرفوا بها قبل الجائزة أو هم ذَوُو ولاءٍ بَيّن. لقد صار السعي إلى هذه الجوائز في الدول النفطية ضربا من العبث على الأديب الذي يحترم نفسه أن يبتعد عنه.

المبدعون في اعتقادي لا يتنافسون؛ إنهم يخوضون صراعا شريفا إذا كانوا يمثلون اتجاهات

فكرية أو فنية مختلفة. وقد عرف هذا الصراع بالمعارك الأدبية، وقد كانت له نتائج عادت على الثقافة بالتقدم والازدهار، فإما صراع مثمر وإما تعاون لخدمة قضايا وقيم فنية جديدة. أما التنافس الذي تُملى مواضيعه من قبل مانحي الجوائز فهو تَبارٍ لا يخدم الثقافة؛ وهذا الإملاء يدل على أن حرية من يرشح نفسه لهذه الجوائز غير مكفولة.

• ما وجهة نظرك الخاصة تجاه قصيدة النثر؟ وكيف ترى مستقبلها؟

•• سبق لي أن كتبتُ مقالا بعنوان «الشعر شيء آخر» لم أكن فيه رافِضاً رَفضاً مطلقا لهذه «القصيدة» لكن الشعر يبدو لي الآن فيها شِبْهَ منعدم. أرى في اسمها مفارقة، فهي عندهم «قصيدة» لكنها «نثر»، والقصيدة تقال للشعر لا للنثر. لماذا لا نسميها «النثيرة» كما فعل العراقيون ونعتبرها جنسا أدبيا جديدا، باختصار إن ما أقرأه منها حاليا لا يروقني؛ لا يتقن أصحابها إلا التنظير الخادع.

• لكل شاعر طموحات. ما طموحاتك الشعرية التي تريد تحقيقها، والتي تريد أن يحققها الشعر عموما؟

•• أطمح إلى نشر ما لدي من مخطوطات شعرية وغير شعرية، وأن أكتب أرقى النصوص، وهذا مطمح كل شاعر. وأريد للشعر أن لا يتيه بتقليد الشعر الوافد علينا من الخارج؛ فالغرب يعيش التخمة، ومن حقه، ربما، أن يعبث فنيا؛ أما العرب فما زالت لهم قضايا لم تُحسم، يجب على شعرائهم أن يُعبّروا عنها بما يكون في صالح المجتمع.

• ما هي بعض اهتماماتك غير الشعرية؟ وكيف تملأ أوقات فراغك بعد إحالتك على التقاعد؟

•• كتبتُ في البدايات نصوصا قصصية قصيرة، أدركتُ بعدها أن القصة ليست الأدب الذي قد أتميز فيه، فانصرفتُ عنها لأكتب مقالات سياسية، كانت قليلة. كان بإمكاني الاستمرار فيها لأنني كنتُ مهتما بما كان يجري في العالم العربي من أحداث، ثم جذبني الشعر إليه. وكان لي اهتمام بالمسرح تجلى في مقالات رافقت الأنشطة المسرحية التي كانت تقام في وجدة؛ وكتبت مسرحية بعنوان «فالْصُو»؛ كما أنني كنت، وما زلت، مهتما بالترجمة؟ فترجمتُ نصوصا شعرية لجاك بريڤير وگيوڤيك، وترجمت لألبير بيلو كُتيّباً بعنوان «العلم والفن والمال»، ولجان ميشال آدم كتاب «السرد»، ولجاك فكنيل كتيبا تربويا بعنوان «الشعر في قلب الطفل»، ولسيسيل ڤاجبروت كتاب «دفاعاً عن الأدب» وكانت ترجمات أخرى.

بعد إحالتي على التقاعد لم تتغير هذه الاهتمامات كثيرا وإن كان الشعر «قراءةً وكتابةً» هو السائد. يُظن أن الوقت كافٍ بالنسبة إلي لكني أشعر أحياناً أن الوقت يهرب مني، ومع ذلك لم تكن السنوات الماضية من تقاعدي من دون مردود، فبالإضافة إلى إصداراتي الشعرية أصدرت منذ سنتين تقريبا كتابي «تفكير مسلم معاصر» الذي تطلب مني قراءات مكثفة ومراجعات هنا وهناك؛

إنه من ثمرات التقاعد؛ وما زلت أستغل معظم وقتي للقراءة؛ أما كتاباتي فهي قليلة- كما كانت دائماً- ولا أرى عيبا في ذلك لأن العبرة «بالكيف لا بِالكمّ».

ثانياً: محور النقد والدراسة الأدبية

•كيف ينظر الشاعر محمد لقاح إلى المشهد النقدي؟

•• الكتابات النقدية عندنا دون ما كنا ننتظر منها، فهي، في مُعظمها تُنجز لِتُعلي من شأن «شعر» يفتقر، في معظم الأحيان، لأبسط مقومات الشعر. أما الشعراء الحقيقيون فلا يهتم بإبداعهم إلا قليلا، ولا يعلن أحيانا عن دواوينهم التي يتحملون تكاليف طبعها. توجد دراسات نقدية أكاديمية، قد يكون فيها الكثير مما يكشف عن حقيقة إبداعنا الشعري، لكن تلك الدراسات نسمع عنها ولا نصل إليها لأنها حبيسة رفوف الجامعات. فنحن، إذاً، محرومون مما ينتجه أساتذة وطلبة الدراسات العليا لأنه لا ينشر.

• يُلاحظ تراجع واضح في الدراسات النقدية. كيف تفسر هذا التراجع؟

•• كما قلتُ، يبدو لي أن المُعوّل عليه هو النتاج الأكاديمي، فهو الكفيل بدراسة شعرنا وتقييمه وتقويمه بموضوعية، لكن ما ينشر في الصحف ما هو في الغالب إلا متابعات صحافية فيها الكثير من الإِطراء والقليل من النقد وتنحصر كل جدواها في التعريف بالكاتب والكِتاب.

• من هم النقاد والدارسون الذين تراهم أحقّ بالقراءة؟

•• نجيب العوفي، إدريس الناقوري، محمد بنيس، محمد مندور، عز الدين إسماعيل، محمد النويهي، جابر عصفور، أنور المعداوي،.... الأسماء كثيرة.

• تَتمتّعُ بحسّ نقدي واضح، لماذا لا تكتب دراسات نقدية؟

•• هذا ليس رأيك وحدك، بل هو رأي بعض الأصدقاء من الأدباء؛ ويبدو لي أنني لم أُخيّبْ ظنهم، ذلك أنني كتبتُ مقالات نُشرت في الصحف جمعت بعضها في مخطوطين اثنين كنت أنوي نشرهما. إن هذه الكتابة، بالنسبة إليَ، ظرفيّة، فأنا لستُ ناقدا لكني أكتب، كبعض الشعراء، من حين لآخر، ما يُحسب على النقد.

• إلى أي حد أنت مقتنع بفكرة أن المبدع لا يكتب دراسات نقدية؟

•• ومَن قال عني إنني مقتنع بذلك؟ الحقيقة أن كل مبدع كان له الاستعداد الفكري والفني، أي الثقافة الواسعة والذوق السليم يستطيع أن يكتب دراسات نقدية، فهل ننسى محمد بنيس الذي كتب دراسات قيمة صارت مراجع للدارسين؟ وهل ننسى أدونيس الذي ملأ الدنيا وشغل الناس

بدراساته؟ ثم ألم يكن النابغة الذي كان يُحتكم إليه شاعرا؟ أما أنا فقد كتبتُ مقالات أدبية لم يمنعني الشعر من كتابتها، وكتبتُ أيضاً دراسة مُطوّلة لديوان عبد الناصر الجبّاري نالت إعجاب من قرأها.

• كيف تُقيّم الدراسات النقدية التي تناولت شعرك خاصة؟ وهل هي كافية؟

•• لم يتناول النقاد شعري بعد، وكل ما فعله بعضهم هو ذكري، ضمن من يذكرون، عندما يعمدون إلى تصنيف الشعراء في اتجاهات؛ والذين خصصوا لشعري بعض اهتمامهم عددهم قليل لا يتعدى عدد أصابع اليد الواحدة، ولم ترضني كتاباتهم، أستثني منهم الشاعر مصطفى الشليح الذي حاول الغوص وراء الرموز والأقنعة عندما كتب عن ديواني «نهر الأطلسية»، والطيب هلو الذي كتب مقالاً يدرس فيه الفضاء ودلالاته في شعري. أذكر كذلك أن أحد الطلبة جعل من شعري موضوع بحثه لنيل الإجازة. أما الأطاريح الجامعية التي أُنجزت عن الشعر المغربي الحديث فلا علم لي بما قيل عني فيها.

• أدب الأطفال، هذا السهل الممتنع، ما مدى اهتمامك به؟ ولماذا لم تواصل هذا الاهتمام؟

•• يُخطئ بعض الكتاب عندما يعتبرون مجموعتي الشعرية «سأفتح باب فؤادي» من أدب الأطفال، والحقيقة أنها ليست كذلك؛ إنها نصوص شعرية مُستمدّة من حياتي المهنية على فترات متباعدة. فأنا، إذاً، لم أكتبْ بعد شعرا للأطفال إذا استثنيتُ نصين اثنين أو ثلاثة نصوص، أقصد الشعر الموجه للأطفال. أدب الأطفال صعب، وأنا لم أتغلبْ على صعوباته بعد.

• ما وجهة نظرك بخصوص ما يُنشر من دراسات حول ما يُسمى «الأدب النسائي»؟ وإلى أي حدّ يمكن الفصل بين المرأة والرجل في مجال الأدب؟

•• معظم ما يكتب عن أدب المرأة يدخل في باب الإخوانيات التي يكثر فيها الإطراء ويقل النقد. عندما يتعلق الأمر بالقضايا العامة فلا فرق بين الرجل والمرأة، لكن قد يلاحظ الفرق عندما تكتب الأديبة عن عالم المرأة؛ فهي قد تقول عن المرأة ما لا يستطيع الرجل قوله لجهله. ولا أظن أن نزار قباني الذي ادَّعى، في يوم ما، أنه يعبر عن المرأة قد استطاع فعلا أن يؤدي الرسالة؛ فالشواعر كنازك والعاصمي ولميعة عباس أحسنّ التعبير عن المرأة أكثر منه لأن نظرته للمرأة كانت نظرة رجل متعاطف معها أو متيّم بها، والتعبير عن المرأة يحتاج إلى أكثر من ذلك.

• ما رأيك الخاص في البرامج الثقافية والأدبية التي تقدمها التلفزة الوطنية مثل برنامجي «مشارف» و«الناقد»؟

•• المنتظر أن تُوجّه هذه البرامج إلى جمهور واسع لا تمثل النخبة المثقفة فيه إلا نسبة قليلة، لكن معديها يقدمونها بمستوى يصح نعته، أحيانا، بالأكاديمي الذي يفوق بكثير مستوى الجمهور المتابع؛ ولهذا أرى أن فائدة تلك البرامج ضئيلة. إن هذه البرامج في الفضائيات الفرنسية تشعرك

بأنها موجهة فعلا على جمهور واسع. أُريدُ لبرامجنا أن يخفّ فيها المستوى الذي يفوق مستوى الجمهور المتابع بتغيير أساليب التقديم والحوار حتى يكون من حق الجميع متابعتها والاستفادة منها؛ ثم علينا أن نضع من بين الأهداف استدراج المشاهدين إلى معانقة الكتب. وقد أكون مُخطئاً في حق هذه البرامج لأني لم أتابع منها إلا حلقات قليلة.

• كيف يتفاعل الشاعر محمد لقاح مع ما يُنشر من دراسات في المواقع الإلكترونية؟

•• اهتمامي ضئيل بما ينشر إلكترونيا لأن معظم ما قرأته بدا لي دون المستوى، فالنشر الإلكتروني صار لكل من هبّ ودبّ، ولذا فهو يساهم في توسيع دائرة الرداءة؛ على المشرفين على النشر الإلكتروني أن يتحلوا بالجِديّة حتى لا ينشروا ما يسيء إلى الفن والأخلاق.

• ما المقترحات التي تراها مناسبة لتفعيل الحركة النقدية والأدبية؟

•• الصدق في النشاط النقدي مطلوب من الناقد، وعلى النقاد أن لا يغضوا الطرف عن الأعمال المنشورة ليقتصر نشاطهم على ما ينتجه أفراد الجماعة المقرّبة أو الجماعة الضاغطة.

ثالثاً: محور الترجمة

• ماذا تعني لك الترجمة؟

•• إنها حاجة يشعر بها المترجم الذي يريد إضافة شيء جديد إلى ثقافة مجتمعه.

• لك إسهام جاد في مجال الترجمة، وضّح للقارئ الكريم تجليات هذا الإسهام وثمراته.

•• في الماضي ترجمتُ لجاك بريڤير نصوصا شعرية ومسرحية واحدة استجابة لروح العصر بعد أن بدا لي أن تلك النصوص مطلوبة في واقعنا آنذاك؛ ثم ترجمتُ كتاب السرد لجان ميشال آدم باقتراح من الأستاذ الفاضل الدكتور عبد الرحمان طنكول الذي كتب تقديما لنصوص ترجمتها عن «البنيوية والنقد الأدبي». وترجمتُ كُتيّباً بعنوان «الفن والعلم والمال» للفنان الفرنسي ألبير پيلو، وكان الهدف من ترجمته محاولة تصحيح ما كان شائعا عن الفن التشكيلي، وترجمتُ كتيبا بعنوان «دفاعاً عن الأدب» لكاتبة فرنسية تُدعى سيسيل ڤاجْرُوت، وكان الهدف نقل موقف من الرواية الجديدة التي كان بعضُنا ينتصر لها؛ وترجمتُ كذلك كتيبا عنوانه «الشعر في قلب الطفل» مَثَّل لديّ حاجة تربوية. المشكل أن معظم ما ترجمته لم يُنشر في كتب واكتفيتُ بنشره في الصحف.

• كيف ينجز الأستاذ محمد لقاح أعماله المترجمة؟ وما نوع الأعمال التي تدفعك إلى الترجمة؟

•• الأعمال التي تلح علي هي تلك التي يبدو لي أنها ستضيف جديدا قد يُثري ثقافتنا، فأشعر بالحاجة إلى نشر ذلك الجديد. أما كيف أنجز الترجمة فبمشقة كبيرة أتغلب عليها بالصبر الطويل؛ وأحيانا ألجأ إلى الأصدقاء لعلهم يساعدوني على التغلب على بعض المشاكل. فقد أشار علي أحد

الأصدقاء، وأنا بصدد ترجمة «دفاعا عن الأدب» إلى العودة إلى الفلسفة اليونانية، وعندما عدتُ إلى هذه الفلسفة استطعتُ التغلب على مشكل واجهني؛ ثم إن الترجمة تتطلب القراءة المستفيضة، ففي أثناء ترجمة الكتاب المذكور آنفا قرأت كتبا كثيرة منها نص سردي لأندري جيد يحمل عنوان پالود (Palude)، وكان الهدف من قراءته إدراك ما تريد الكتابة من إحدى استعاراتها. وهكذا تكون الترجمة شاقّةً بالنسبة إليّ لكني صبور بما يكفي للتغلب على المشاق.

• **كيف تُقيّم الأعمال المترجمة عربيا ووطنيا؟**

•• فيها الجيد والمقبول والرديء الذي لا يفيد. في أثناء ترجمتي «السرد» كنت أعود للنصوص التي يشير إليها الكاتب أو يقتبس منها إذا توافرتْ لديّ؛ وعُدتُ مرّة إلى أحد نصوص بَارْت في ترجمة لبنانية، فلم أفهم شيئا، كانت رديئة جدا، عدتُ بعد ذلك إلى ترجمة مغربية، كانت مفهومة لكنها لم تكن خالية من الأخطاء، ولهذا لم تغنني عن العودة إلى الأصل الفرنسي. وهكذا، ففي الترجمة ما هو رديء وما هو جيّد أو على الأقل مقبول رغم بعض الأخطاء.

• **الترجمة علم، وفن مسؤول... ما أهم الإشكالات والإكراهات التي تواجهها في أثناء الترجمة؟**

•• هناك من رأى في الترجمة علما. وهناك من رأى فيها فنا. فالترجمة الفورية الممارسة في المؤتمرات السياسية تختلف عن ترجمة الفلسفة والفكر والنقد. ثم إن كثرة المصطلحات تصعّب الترجمة؛ وإذا اعتبرناها فنا فأين تكمن المسؤولية؟ هل كانت «الترجمة» التي أنجزها المنفلوطي فنا مسؤولا؟ أنت تعرف أنه كان «ينقل» تلك الأعمال إلى العربية بعد أن يروي له أصدقاؤه أحداثها؛ هل ما فعله هذا «المترجم» دليل مسؤولية؟ أما المصطلحات فقد لا تتوافر ولهذا يضطر المترجم إلى إيجاد مصطلحه، وهنا تكمن الصعوبة. ويرى بعضهم أن على المترجم أن يتقن اللغتين المنقول منها والمنقول إليها، وعليه أن يكون مُطلعاً على حضارتَيْهِما بما فيهما الفكر والأدب، ويبدو لي أن هذا مطلب مستحيل لا يحققه أي مترجم ولكن اجتهاده وإخلاصه مطلوبان لكي لا تكون «الخيانة» فاضحة، كما هي في بعض الترجمات.

أما ما واجهته من مشاكل في أثناء ممارستي الترجمة فكثير، والحمد لله، فقد وجدت الحلول لكل تلك المشاكل بصبر طويل النفس، مثلا استعمل جيرار جونيت لفظا ألمانيا. وأنا أجهل الألمانية وظننته لفظا فرنسيا، فلم أعثر له على أثر في معاجم اللغة الفرنسية، وكان هذا اللفظ مانعاً من نشر النص، واحتفظتُ به إلى أن عثرتُ عليه في معجم تربوي، ذكر واضعو المعجم أنه ألماني وأن الأكاديمية الفرنسية رَفَضتهُ لأن في الفرنسية ما يقابله، وبعد أن فهمتُه اخترتُ له مُقابلاً عربيّاً. ومرة كان علي أن أعود، بعد استشارة أحد الأصدقاء، إلى الفلسفة اليونانية فعثرت فيها على بغيتي في مفارقات الفيلسوف زينون؛ ومرة قرأتُ نصا سرديا كاملا بعنوان «Palude» لأندري جيد للوصول

إلى مبتعى كاتبة «دفاعاً عن الأدب» من استعمالها لإحدى الاستعارات التي تحيل على كتاب جيد. إن هذه المشاكل كثيرة لكني تغلبتُ عليها بالصبر ومواصلة البحث والقراءة.

• ما مواصفات الترجمة الناجحة في نظرك؟

•• هي التي يقرأها القارئ فلا يشعر بأنها ترجمة بل يذهب إلى أنها كتابة عربية أصيلة؛ وهذا ما حدث لي، فقد قدّمتُ نصا مُترجَما إلى أحد الأصدقاء، وبعد القراءة أثنى عليّ ظانّاً أنّني الكاتب مع أنني المُترجِم. يجب، لتكون الترجمة ناجحة، أن تحترم العربيّةَ، فلا يكون النص، من حيث تراكيبه مثلا، خاضعا للأصل، فبعض مترجمينا يخضعون للأصل الأجنبي فيؤخرون، مثلا، الفعل والفاعل ويقدمون المفعول، ويحدث هذا كثيرا في مَقُول القول، وأنا لا أستسيغ ذلك وأحاول قدر الإمكان إخضاعه للعربية.

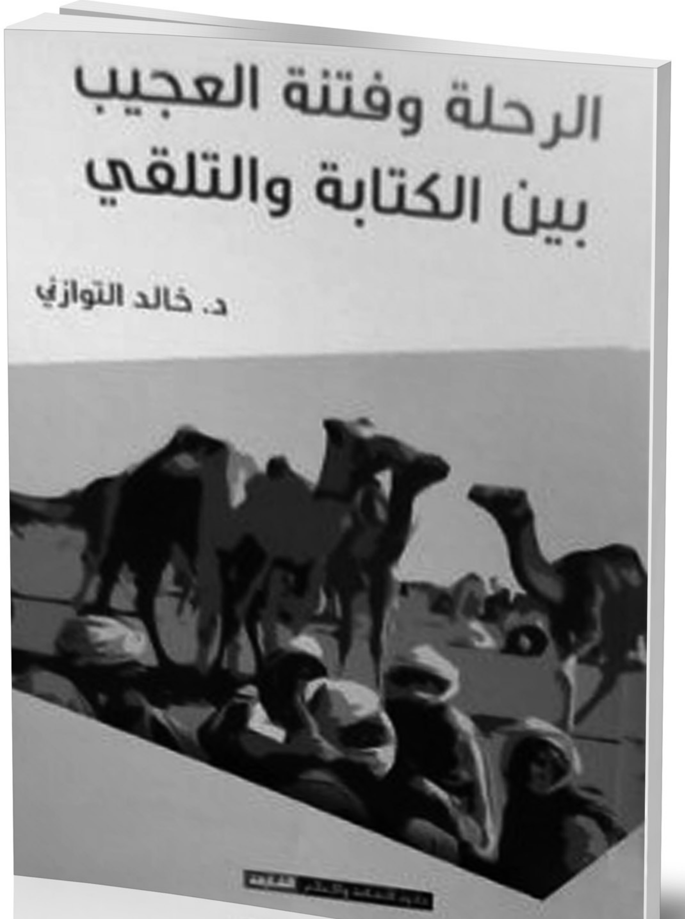
• ما مشاريعك الخاصة بالترجمة مستقبلا؟

•• لي أعمال مترجمة مخطوطة أرجو أن ترى النور. أما الآن فليس لي مشروع محدد، وإذا قرأتُ ما تبدو لي فائدته أقبلتُ على ترجمته. إني أنتظر أن أقرأ ما أجد فيه الإضافة المفيدة، ربما لهذا يقول عني بعض الأصدقاء إنني أحسن اختيار ما أترجم.

• كلمة أخيرة عن الترجمة.

•• يجب إنشاء مؤسسة تشرف على الترجمة التي نحن بحاجة إليها. فالترجمة ما زالت لديّ حاجة مجتمعية، وما دامت كذلك فمن الواجب أن لا تبقى عملاً فرديا كما هي الحال الآن.

الترجمة


الرحلة وفتنة العجيب
بين الكتابة والتلقي
د. خالد التوازي

تحليل الخطاب في أوروبا[1]

جوهانس أنجيرمولير

ترجمة: لحسن بوتكلاي[2]

مقدمة

تطورت في أوربا منذ نهاية الستينيات من القرن الماضي، تياراتٌ عديدةٌ في مجال تحليل الخطاب. لهذا يَصعُب أن نُكوِّنَ نظرةً عامة عنه، خاصة أنه مجالٌ لم ينشأ ضمن تخصص واحد [إهليش 1994، Ehlich]. وعلى الإجمال، فقد اتسم تطور هذا الحقلِ الملتبسِ وغيرِ المتجانسِ إلى حدٍّ ما، بتداخل اتجاهات نشأت وسادت في بلدان بعينها. فَإذا كانَت ثمةَ حقول مَتجانسة نسبيا تطورت وتعايشت في بعض الدول، خلال عقد السبعينيات، فإن هذه «المدارس»، خلال الثمانينيات، تشعبت عنها فروعٌ خارج مواطنها الأصلية.

ولتسليط الضوء على صورة تحليل الخطاب غير الواضحة في أوربا، أقترِحُ التمييزَ بين ثلاثة اتجاهات كبرى، وهي: الاتجاه الفرنسي، والاتجاه الأنجلوساكسوني، والاتجاه الألماني. وترتبط هذه الاتجاهات بتقاليدَ فكريةٍ عريقةٍ؛ ولها اليومَ، أنصارُها في جميع أنحاء أوربا. فإذا كانت هذه الاتجاهات لا ترتبط برقعة جغرافية معينة، فإنها تشكل أسسا نظرية لبعض (شبكات «Clusters») الباحثين التي تهيمن على مجال تحليل الخطاب في أوربا، منذ السبعينيات؛ وتتمثل هذه الشبكات في: «المدرسة الفرنسية»، ونظرية الخطاب ما بعد البنيوية، والتحليل النقدي للخطاب، والتحليل التأويلي للخطاب.

1. الاتجاهات النظرية الثلاثة الكبرى

1.1. الاتجاه الفرنسي

يستوحي الاتجاه الفرنسي أُسُسَه من النقاش الذي دار حول بنيوية الستينيات. ويتسم أساسا

---

1 – مصدر النص:

- Angermüller, Johannes (2007): «L’analyse du discours en Europe» In: Simone Bonnafous et Malika Temmar (dir.), L’analyse du discours en sciences humaines. Paris: Ophrys, p. 9-22.

2 – أستاذ مبرز، باحث في لسانيات النص وتحليل الخطاب.

بالمزاوجة بين تصور دو سوسور (1962) والنقد التحليلي النفسي للذات المتكلمة [لاكان، Lacan 1978] والتحليل الماركسي للإيديولوجيا [ألتوسير 1965، Althusser]. ولهذا فإن ما يميز تحليلَ الخطاب ويضفي عليه «سمة فرنسية» هو هذا المنظور في وصف حياة العلامات داخل المجتمع وصفا دقيقا وشاملا.

وقد آثَرَ هذا التيارُ الاشتغالَ بالشكل المكتوب، والمتون الكبرى من النصوص التي تَوَخَّى اكتشافَ القواعد الخفية المتحكمة في بنائها، كما توخى الحصول على نماذجَ تحليليةٍ؛ انطلاقا من اعتبارِه النشاطَ اللغويَّ ذا تنظيم عَبْر فَرْديٍّ.

وفي نهاية السبعينيات وقع تحول مهم تَـمَثَّل في أفول نجم البنيوية، وبروز المنعطف التداولي. ومنذ ذلك الحين لم تعد ثنائية دو سوسور (اللسان والكلام) تُشَكِّلُ محورَ البَحث والاهتمام، بل حلت محلَّها إشكاليةُ التلفظ، أي القواعد التي تجعل من الأفعال الكلامية وقائعَ خطابيةً.

وإذا كان حقل تحليل الخطاب المشتت قد تأثر باللسانيات تأثراً بالغاً، فإنه يضم كذلك العديد من المختصين في الإعلام والتواصل، وعلماء الاجتماع والمؤرخين الذين تميزت أعمالهم بإحداث قطيعة إبيستمولوجية في موضوعاتهم، فصاروا يَعْتَنونَ بمادية الخطاب.

1.1. الاتجاه الأنجلوسكسوني

اغترف المفهومُ «الأنجلوسكسوني» للخطاب من الذرائعية الأمريكية، ومن الفلسفة التحليلية الإنجليزية، خاصة نظرية الأفعال اللغوية [أوستين 1962، Austin]. فالخطاب لدى هذا الاتجاه يحيل، خلافاً للمقاربات التلفظية الفرنسية، على التصرف اللغوي في وضعية تواصلية معطاة [ليفنسن 1983، Levinson]. لهذا يفحص تحليلُ الخطاب لدى الأمريكيين القواعدَ التي تنظم التفاعلاتِ والمحادثاتِ بين الفاعلين [براون ويول 1998، Brown et Yule]. فإذا كان محللو المحادثاتِ يصفون الكيفية التي يَتَوَصَّل بها المتخاطبون إلى إطار مشترك عن طريق التناوب على التفاعل الخطابي، فإن الباحثين في الإثنية المنهجية يسعون إلى الكشف عن المعرفة الضمنية المتحكمة في التفاعلات اليومية [سيكوريل 1973، Cicourel]. وقد أسْهَم تحليلُ المحادثة والإثنيةُ المنهجية الأمريكيان، بفضل التركيز على التنظيم الإشاري والبوليفوني للخطاب، في تطور التداوليات اللسانية إسهاماً حاسماً؛ فصار موضوعُ البحث والاستقصاء يتناول الالتقاءاتِ بين الفاعلين في وضعيةٍ يجري فيها التفاوضُ لفض النـزاعات. وبالمقابل مَكَّنَتِ اللسانياتُ الوظَيفية، مع هاليدي M. A. K. Halliday في بريطانيا، عدداً من اللسانيين من تحليل استعمالات النصوص داخل المجتمع.

تميز الاتجاه «الأنجلوسكسوني» بتجذر واضح في الجهاز التجريبي [انظر» النظرية المتجذرة[1]

1 . منهجيةٌ في البحث تعود، في نهاية الستينيات، إلى العلوم الاجتماعية (الإثنوغرافيا وعلم الاجتماع) تستهدف بناء النظريات

Grounded Theory »، كلازير وستروس 1967، Glaser et Strauss]، لهذا أثمر عدداً من الدراسات التطبيقية التي تمحورت حول المشكلات التواصلية التي تنشأ وتبرز في سياقات مؤسسية مختلفة (مثل الحياة المهنية، والمستشفيات، والسجون...).

3.1. الاتجاه الألماني

جرى التركيزُ فترةً طويلةً في ألمانيا على نظرية الخطاب، أكثر من [القضايا] المنهجية. وفي هذا السياق، استهدفت نظرية» الفعل التواصلي L'agir communicationnel «ليورغان هابرماس Jùrgen Habermas الذي تأثر بالتيارات التداولية الأنجلوساكسونية، وضعَ نموذج يتضمن شروطا لنقد السلطة واللامساواة. فلا يمكننا عندما نتواصل، بحسب هابرماس ومدرسته، أن نغفل بعض قواعد الخطاب، مثل مساواة الشريك في الخطاب و«قابلية تفنيد» كل الحجج ونقدها. وتتأسس هذه القواعد على المواضعة والاتفاق بين الشركاء؛ وهذه المواضعة بمثابة معيار مشترك لنقد الحجج المقدمة في الخطاب [هابرماس، 1981]. وقام البعض بمحاولات عديدة لتطبيق الإيتيقا الخطابية الهابرماسية، في البحث الاجتماعي التجريبي. فعلى سبيل المثال، حُلِّلَتْ الخطاباتُ السياسية من زاوية المقتضيات الديمقراطية في المجتمعات المعاصرة. مع ذلك، وإذا كان البـراديجم الهابرماسي قد أفل نجمـه في ألمانيا منذ التسعينيات، فإن الخطـاب أصبـح موضوع»السوسيولوجيا التفهمية Sociologie compréhensive «[1] وبخاصة»سوسيولوجيا المعرفة Sociologie de la connaissance «[كنوبلوش 2005 ، Knoblauch] في إطار فينومينولوجيا وتأويلية بيرجر ولوكمان 1966 [Berger et Luckmann] أو فينومينولوجيا وتأويلية ماكس فيبر 1921] Max Weber] ؛ ويقوم رواد هذه السوسيولوجيا بتوسيع المشروع التأويلي القائم على إعادة بناء المعنى الذي تتقاسمه جماعةٌ ما، ويقصدون بكلمة «خطاب» المعنى (Sinn)، والمعرفةَ أو التأويلات (Deutungen) التي تَسْنُدُ وحدةَ نظامٍ اجتماعي أو ثقافي ما. فالخطاب يحيل على المعرفة الثقافية المُخَزَّنَة في وثائق المجتمع ونصوصه.

إن المقاربة التفهمية، التي ركزت بالأساس على وصف العالم الأمبريقي، تتقاطع مع مقاربة هابرماس في الفرضية الآتية: إنَّ الخطاب هو ما يُمَكِّنُ الشركاء من التلاقي في ميدان ثقافي وتأويلي مشترك، ميدان «العالم المعيش» أو عالم «المعنى الاجتماعي المشترك». لكن تجدر الإشارة إلى أن تحليل

انطلاقاً من معطيات ميدانية. وهذه المنهجيةُ تُسْتَعْمَلُ كثيراً في «البحث الكيفي» في مقابل «البحث الكمي» الذي يستند إلى نماذجَ محددة سلفاً في تحليل الأرقام والمعطيات الإحصائية. يبدأ الباحث في «النظرية المتجذرة» بجمع المعطيات، بدون قبليات ليستقرئ فيما بعد ما يشكل معنى ناظماً لتلك المعطيات. [المترجِم].

1 . تيارٌ في علم الاجتماع يهتم بالمعنى الذي يضفيه الأشخاص والمؤسسات على ممارساتهم وتمثلاتهم: لا يتساءل فقط على ما يقومون به أو يقولونه، ولكن أيضا سبب ما يقولونه أو يقولونه؛ مع الأخذ بعين الاعتبار، على الأقل مؤقتاً، التفسيرات التي يقدمونها عن ذلك. ويقترن هذا التيار بماكس فيبر. [المترجم].

الخطاب اعترضته في ألمانيا مشاكلُ حَالَتْ دون أن يصير حقل بحث، وذلك للدور والحضور القويين للفلسفة وعلم الاجتماع، أكثر مما واجهه في دول أخرى خاصة في فرنسا، [أنجيرمولير Angermùller ،2005].

تكشف هذه الاتجاهاتُ الثلاثةُ، التي ينبغي أن نضيف إليها التوجهاتِ السلافيةَ الروسيةَ [ميكائيل باختين Mikhail Bakhtine، ويوري لوتمان Youri Lotman]، عن تنوع مفاهيم الخطاب المتداولةِ اليومَ في أوربا، والمتسمة بالتباين، بل التعارض.كما تُقَدِّم [هذه الاتجاهاتُ] شبكةً أوليةً تيسر علينا إلقاءَ نظرة أوضح على مشاريع رواد تحليل الخطابات ورموزه في أوربا.

2. الشبكات الأساسية في أوربا

إذا كانت تلك الاتجاهات الثلاثة أو الأربعة الكبرى، تندرج في تقاليد فكرية عريقة، فإن وضعية تحليل الخطاب في أوربا، منذ السبعينيات، دافع عنها بعضُ الشبكات التي تضم باحثين يتبنون توجها نظريا محددا. أما اليوم، فإن هذه الشبكات تمثل مفاصل تتقاطع فيها تقاليد متعددة تفحص مشكلةَ النشاط اللغوي في إطار سياقها.

1.2. المدرسة الفرنسية في تحليل الخطاب

تَأَسَّس تحليل الخطاب في فرنسا، في نهاية الستينيات، مستفيداً من ازدهار العلوم الإنسانية و«عِلْمِها الرائد» المتمثل في لسانيات فرديناند دوسوسور. فإذا كانت اللسانيات قد عرَفَت الخطابَ من خلال أعمال زيليغ هاريس [1963]، فإن بعض المنظرين المنتمين إلى البنيوية هم من أشاعوه بين أوساط المثقفين. فمدرسة ميشيل بيشو Michel Pêcheux انطلقت من إشكالية الجهاز الإيديولوجي للدولة، ووَسَّعَتْ في الآن نفسه تساؤلات لاكان في التحليل النفسي على نظرية خطابية في الذاتية. في حين اهتم ميشيل فوكو Michel Foucault –فريدُ عصره- بقضايا» التشكيلات الخطابية«[1969]، أي القواعد التي تنظم إنتاج الملفوظات.

وتُصنف هذه التوجهات تحت اسم «المدرسة الفرنسية في تحليل الخطاب»؛ وهو مصطلح تعسفي، إذا استحضرنا التوجهات الموجودة في فرنسا [مانكينو 1996، Maingueneau]. فمن بين مجموعات البحث التي تطورت بمنطقة باريس، نذكر مجموعة باريس 10 (نانتير) الملتئمة حول جون دبوا Jean Dubois، ومركز البحث في المعجمية السياسية في المدرسة العليا بسان كلود L'Ecole Normale Supérieure de St. Cloud ، ودار علوم الإنسان La Maison des Sciences de l'Homme التي استقبلت منظرين كبارا أمثال رولان بارت Roland Barthes، وبيير بورديو Pierre Bourdieu، وميشيل دوسرتو Michel de Certeau.

لقد اتسم تحليل الخطاب في فرنسا، منذ بداياته في الستينيات، باعتماد البحث الآلي أو الإحصائية

المعجمية. وتدل البرانم مثل Lexico 3 (أندري سالم André Salem) أو Alceste (ماكس ريينارت Max Reinert) على المكتسبات التكنولوجية التي حققتها الإحصائية المعجمية ولسانيات الـمُدَوَّنة La linguistique de corpus. فإذا كان الإحصاء المعجمي تحذوه آمال استخراج الاطرادات والخصائص وتعالقات الأشكال الكرافية في متنٍ ما، فإنه لا يخلو البتةَ من طموِحات فكرية ومنهجية، إذ غالبا ما عُنِـي الباحثون، بفضل قربِهم من النضال السياسي أو النقابي، بتحليل الخطابات السياسية، فركزوا على التأمل المنهجي والنظري.

بعد النظرة «الخوارزمية Algorithmique» إلى الخطاب، التي هيمنت في البداية [انظر بيشو Pêcheux، 1969]، عرف العقدان السابع والثامن من القرن العشرين أوراشا جديدة مثل اللسانيات التداولية-التلفظية، والدراسات التاريخية [روبين 1973 ، Robin]، ووسائل الإعلام الجديدة في الفترة الأخيرة، دون التخلي مع ذلك، عن الاهتمام بالشكل المكتوب للخطاب، وعن نقد «إيديولوجيا» الذات المتكلمة. وإن كانت الانقسامات النظرية والسياسية قد خفَّتْ، فإن التوجهات النظرية تناسلت وتكاثرت. فبرزت، بالتقاطع مع تيارات أوربية أخرى، توجهاتٌ تداوليةٌ (دومينيك مانكينو Dominique Maingueneau، مثلا) أو تأويلية)جاك كييومو Jacques Guilhaumou على سبيل المثال) في ساحة غلب عليها تعددُ التخصصات.

وفي هذا السياق نشطت مراكز البحث في ميدان تحليل الخطاب وضمت باحثين قادمين من علوم اللغة، والعلوم الاجتماعية والتاريخ والإعلام والتواصل (مثل CEDISCOR، باريس III الذي تديره صوفي موارون Sophie Moirand، وCAD الذي يديره باتريك شارودو Patrick Charaudeau، وGTAD في EHSS الذي أسسه بيير أشار Pierre Achard، وCéditec بباريس 12 الذي تسيره سيمون بونافوس Simone Bonnafous. مما يدل على حيوية الحقل ونشاطه [انظر مازيير Mazière، 2005؛ سارفاتي 1997، Sarfati].

1.2. نظرية الخطاب ما بعد البنيوية

تعتبر فلسفة ألتوسير منطلقاً وخلفيةً لشبكة أخرى تكونت في الثمانينيات حول برنامج Master's Ideology And Discourse Analysis في جامعة Essex. وقد غدا هذا البرنامج الذي أشرف عليه مهاجر أرجنتيني اسمه أرنسطو لاكلو Ernesto Laclau، وشانطاي موف Mouffe Chantai [لاكلو وموف 1985 ، Laclau et Mouffe] نافذةً أساسيةً اطلع من شرفاتها العالمُ الأنجلوسكسوني على نظرياتِ الخطاب والنظريات الفلسفية السياسية الفرنسية بصفة عامة.

تمسك منظرو Essex، وهم ينتقدون النظرةَ الحتميةَ للماركسية، بوصف الكيفية التي تُنْتَجُ بها الهيمنةُ من خلال أفعال الخطاب الممكنة، في فضاء يتسم بالصراع [لاكلو 1990، Laclau].

مع الدراسات الثقافية البريطانية التي تصورها وبلورها ستيوارت هال Stuart Hall وزملاؤه في برمنجهام (هال Hall، وهوبسون Hobson، ولاو Lowe، وويلس 1980، Willis) وكذا أصحاب مجلة Screen [مثلا كووارد 1977، Coward]، فَحَصَ هؤلاء الذين يمثلون ما تعودنا أن نطلق عليه «ما بعد البنيوية» أنظمة «تمثيل» المجتمعات ما بعد حداثية، اعتمادا على الإرث النظري لكل من سوسور وماركس ولاكان [لي 1992، Lee ؛ ميلز 1997، Mills]. ويقصد أقطاب ما بعد البنيوية الإنجليز بالخطاب، مقتفين في ذلك أثرَ ألتوسير، الإيديولوجيا أو الثقافةَ المتسمةَ باللاتجانس والتعدد [ساوير 2002، Sawyer]. وإن كانوا أقلَّ التفاتا إلى الأدوات والتحليلات اللسانية، وأميلَ إلى التأمل الإبيستمولوجي (ومن ثمة ميلهم إلى نظريات الخطاب)، فقد شاركوا في الحركة ما بعد البنيوية المنبثقة من العلوم الإنسانية الأمريكية، حيث تنـزع التفكيكية النصانية Textualiste (مدرسة يال L'Ecole de Yale على غرار ما نجد لدى بول دو مان Paul de Man) وإشكالات الحركات الهوياتية –مثل نقد الاستشراق الذي قام به [إدوارد سعيد Edward Said 1978]– إلى تجاوز المقاربات الخطابية. ولاشك في أن النـزعة ما بعد البنيوية حاضرة في العديد من الدول الأوروبية حضورا قويا، لاسيما في مجال الدراسات الثقافية ومجال الحركة النسائية، والعلوم الاجتماعية [انظر أنجيرملر 2007، Angermuller؛ بوبليتز Bublitz 2003؛ ستايلي، Stâheli 2000؛ تورفينك 1999، Torfing].

2. 3. التحليل النقدي للخطاب Critical Disourse Analyse

تشكَّلت مجموعة ثالثة سعت إلى نقد علاقات السلطة في المجتمعات القائمة من جهة، وإحداث تغيير اجتماعي «إيجابي» من جهة ثانية. وتختلف هذه المقاربة التي اعتمدها لسانيون ذوو نزوع اجتماعي وسياسي، عن المقاربتين الأخريين –المنغرستين بدورهما في التيارات السياسية– بسعيها إلى نقد إيديولوجيا الخطاب السياسي وكشف أقنعته [ووداك ومايير 2004، Wodak et Meyer]. ويكمن هدفُها تحديداً في استخلاص المحتوى الإيديولوجي للخطاب بحسب نموذج معياري صريح. وتحضر في هذه المقاربة، كما في المقاربتين الأخريين، الإحالة على عمل فوكو –خاصة لدى [سيكفريد جاجير Siegfried Jâger 1993] ونورمان فيركلاو 1992 [Norman Fairclough]، لكن المنهجيات تختلف عن المقاربات اللسانية المهيمنة في فرنسا، لأنها تروم الكشف عن الجانب «الإديولوجي» للنصوص.

وإذا كان تون فان ديك Teun Van Dijk ينطلق في أعماله من اللسانيات النصية، فإن الآخرين ظلوا قريبين من السوسيولوجيا التأويلية المعروفة في أنجلترا وألمانيا بـ«علم الاجتماع الكيفي»، مثلا [ووداك Wodak 1996]. أما يورغن لينك Jùrgen Link رائد تحليل الخطاب في ألمانيا، فاهتم برموز المجتمع الجماعية التي تيسر عملية «ضبط» ذلك المجتمع [1997].

ونذكر من بين الموضوعات التقليدية التي عُنِـيَ بتناولها هذا التيارُ: تحليل النصوص المعادية

للسامية، والنصوص العنصرية، والنصوص التي تُكَرِّسُ قهر الأنثى، والتي تنتجها الهيئاتُ الحكومية، أو تلك التي يُغَذِّيَها الخطابُ الإعلامي.

4.2. التحليل التأويلي للخطاب

ظهرت مجموعة رابعة حول عالم الاجتماع الألماني رينير كيلر Reiner Keller ومساعديه في جامعة أوسبورغ، وتُزَاوِج بين مقاربة فوكو وعلم اجتماع المعرفة [2005]. ويرى هذا العلم (التحليل التأويلي للخطاب) الذي يندرج ضمن التقاليد الفينومينولوجية والتأويلية، أن العلاقة بين الرمزي والاجتماعي ليست إشكالية جديدةً.

لقد اعتمد كيلر على طريقة علم الاجتماع» الكيفي «التأويلية، من أجل إعادة بناء المعنى الجماعي لنصٍّ ما. فإذا كانت الآليات»الكيفية «مثل» النظرية المتجذرة«[كلاسر وستراوس، 1967] تضمن مرونة الإجراء التحليلي وانفتاحه، فإن عمل فوكو اعتُبِرَ مرجعا للتشديد على التنظيم عبر الفردي الخِطابي. فإذا كان كيلر ومساعدوه يفضلون أسس الفهم المشتركة في التبادل الخطابي، فإنهم يقصدون بالخطاب مخزون المعرفة المشتركة التي يحركها الفاعلون من أجل نسج علاقات اجتماعية. إن المعنى أو المعرفة (Sinn) الذي يدرجه أعضاء»عالم معيش «في النصوص، يمكن أن يُعادَ بناؤه من قبل المحلِّل في فعل تفهمي. خلافاً للمقاربات اللسانية الصرفة، يمَّحي الشكل الكرافي أمام المعنى الذي يحمله للفاعلين الاجتماعيين. فالمقاربة التأويلية لا تتناول النـزاع حول الذات المتكلمة.

لا نزعم أن هذه اللائحة شاملة ونهائية. وبدون شك، يجب أن نضيف إليها توجهات أخرى في اللسانيات [مثل وظيفية كونراد إهليش Konrad Ehlich، وعلم الدلالة التاريخي لديترسش بوس 1987، Dittrich Busse] ، وفي علم النفس [الاتجاه المعرفي لجوناتان بوتر Jonathan Potter، وبوتر ويثرل 1987، Potter et Wetherell]، وفي التاريخ [تاريخ المفاهيم لرينهارت كوزيليك 1979، Reinhart Koselleck]، وبلاغة مدرسة كامبريدج l'École de Cambridge (كوينتان سكينر Quentin Skinner)، ومختلف مقاربات الأطر [مثلا كونردينك 1993، Konerding]. كما يجب أن نضيف إليها المجموعات غير الأوربية التي تعلن انتماءها إلى النقد الاجتماعي (مارك أنجينو Angenot Marc بجامعة ماك جيل بمونريال) أو إلى الذرائعية الأمريكية. مع ذلك، يبدو أن ما يميز الاتجاهات الأربعة التي توقفنا عندها عن هذه التوجهات، كونُ الأولى لا تنحصر في حدود وطنية أو تخصصية، بل تنتظم أكثر حول تناول الإشكاليات نفسها. هكذا رغم الاختلافات المنهجية الجوهرية التي توجد بين هذه الاتجاهات، فإنها تتقاطع في إحالات متنوعة على ميشيل فوكو؛ الأمر الذي يُمَثِّل علامتها المائزة.

من الواضح أن تحليل الخطاب في فرنسا لا يشكل حقلا منظما، مثل التخصصات الكلاسيكية. وبما أن التبادل بين المجموعات المختلفة ليس أمراً هيناً على الدوام، فإن الكتب الموجزة والمعاجم

أَدَّتْ دورا حاسما في تطور هذا الحقل. فمما ساعد على كشف وتوقع تخوم هذا الحقل الذي يموج بمقاربات وتوجهات متنوعة، بالإضافة إلى المونوغرافيات، بعضُ المنتخبات والمعاجم مثل تلك الأجزاء الأربعة «Handbook of discourse analysis» لتون فان ديك [1985] ، والجزأين من «Handbucher sozialwissenchaftishe Diskursanalyse» لرينر كيلر وآخرين [2001–2003]، ومعجم تحليل الخطاب لدومينيك مانكينو وباتريك شارودو [2002] وكذلك المجلات مثل «كلمات Mots» التي أسسها لويس بودان Louis Bodin وموريس تورنيي Maurice Tournier، ومجلة «اللغة والمجتمع Langage et Société» التي أسسها بيير أشار، ومجلتي «الخطاب والمجتمع Discourse And Society» ، و«الدراسات الخطابية Discourse Studies» اللتين يديرهما تون فان ديك، و«Kulturrevalution» التي يشرف عليها يورغن لينك Jurgen Link ، و«Analysis Online» التي يسيرها جوناتان بوتر Jonathan Potter وآخرون.

خاتمة

إذا كان بإمكاننا أن نُمَيِّز في مجال تحليل الخطاب بأوربا بين ثلاثة اتجاهات تاريخية كبرى، على الأقل – «الشكلانية الفرنسية»، و«التأويلية الألمانية» و«التداولية الأنجلوسكسونية»، فإن جل هذه الاتجاهات تتقاطع وتتشابك، بشكل أو بآخر، في الشبكات التي تضم باحثين عبر الفضاء الأوربي. ولربما تظل «المدرسة الفرنسية»، رغم انفتاحها منذ خمس وعشرين سنة على التحدي التداولي، أكثر انسجاما من غيرها، فيما يخص تجذرها في تقليد وطني [أنجيرميلر، 2005]. أما في أغلب الشبكات الأخرى، فإن التوجهات الوطنية القائمة تتزاوج مع المدرسة الفرنسية التي يعد فيها ميشيل فوكو ركيزةً أساسيةً. هكذا تأثر نقد الذات المتكلمة والجوهرانية في التيارات ما بعد البنيوية أيـما تأثُّر بالنظريات الفرنسية للخطاب. أما التيارات التأويلية والنقدية فقد اصطبغت بالمقابل بطابعٍ المقـــاربات» الكيفية«.

وفي الأخير تذكرنا حالةُ» التحليل النقدي للخطاب«بحدود التصنيفات الوطنية في رسم مشهد حقل تحليل الخطاب. فهل يمكن اعتبار هذه المقاربة أكثر «أنجلوسكسونية» بما أنها لا تولي الأهمية ذاتها التي توليها المقاربات الأخرى للعمل المفهومي والإبيستمولوجي؟

غير أن أوضح فجوة تظل دونَ شكٍّ، هي تلك القائمة بين الشكلية التداولية البنيوية من جهة، والمقاربات الهيرمينوطبقية والتأويلية من جهة ثانية؛ فهذه الأخيرة تشترك غالبا في البحث «الكيفي»، وتُعْلي من قيمة هوية الفاعل وكذا وحدة الميدان الرمزي، في حين أن أنصار المدرسة الفرنسية يميلونَ بالأحرى إلى اعتبار الذات «مُتشظيةً» أو تابعةً «للإيديولوجيا»، مركزين من خلال ذلك، على الانكسارات والتناقضات التي تخترق النظام الرمزي .

بهذا المعنى يمكن أن نرسم الحدود داخل حقل تحليل الخطاب في أوربا: فهنا يبحث البعض

في زخم الدوال (» المدرسة الفرنسية«وما بعد البنيوية)، وهناك يكد الآخرون في تحديد المدلول والعثور على المعنى (التحليلان النقدي والتأويلي).

بيبليوغرافيا

- Althusser L., E. Balibar, R. Establet, P. Macherey et J. Rancière 1965: Lire le Capital, Paris, Quadrige/PUF.
- Angermüller J.
  - 2007: «Qu'est-ce que le "post-structuralisme" Français ?» A propos de la réception des tendances françaises de l'analyse du discours en Allemagne», Langage et société n° 120:17-34.
  - 2005b: «"Qualitative" Research in France: Reconstructing the Actor, Deconstructing the Subject.» Forum Qualitative Research, Revue électronique, édition n°6(3). http://www.qualitative-research.net/fqs-texte/3-05/05-3-19-e.htm.
  - 2005a: «Sozialwissenschaftliche Diskursanalyse in Deutschland: zwischen Rekonstruktion und Dekonstruktion», R. Keller, A. Hirseland, W. Schneider et W. Viehôver (dir.), Die diskursive Konstruktion von Wirklichkeit, Konstanz, UVK, 23-48.
- Austin J. L. 1962: How to Do Things with Words. The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955, Oxford, New York, Oxford University Press.
- Berger P. L. et T. Luckmann 1966: The Social Construction of Reality: A Treatise its the Sociology of Knowledge, Garden City, New York, Anchor Books.
- Brown G. et G. Yule 1998: Discourse analysis, Cambridge, Cambridge University Press
- Bublitz H. 2003: Diskurs, Bielefeld, Transcript.
- Busse D. 1987: Historische Semantik. Analyse eines Programms, Stuttgart, Klett-Cotta.
- Cicourel A. V. 1973: Cognitive Sociology: Language and Meaningin Social Interaction, Harmondsworth, Penguin.
- Coward R. 1977: «Class, 'Culture' and the Social Formation», Screen n°18, 75-105.
- Dijk T. A.
  - 1985: Handbook of Discourse Analysis. 4 vols. I. Disciplines of discourse. II.

Dimensions of discourse. III. Discourse and dialogue. IV. Discourse analysis in society, London, Académie Press

• 1988: News as Discourse, New York, Lawrence Erlbaum.

- Ehlich K.1994: Diskursanalyse in Europa, Frankfurt am Main et al., Peter Lang.
- Fairclough N. 1992: Discourse and Social Change, Cambridge, Oxford, Polity Press.
- Foucault M. 1969: L'Archéologie du savoir, Paris, Gallimard.
- Glaser B. G. et A. L. Strauss 1967: The Discovery of Grounded Theory. Stratégies for Qualitative Research, Chicago, Aldine.
- Habermas J. 1981: Theorie kommunikativen Handelns, Frankfurt am Main, Suhrkamp
- Hall S., D. Hobson, A. Lowe et P. Willis (dir.) 1980: Culture, Media, Language, London, Hutchinson.
- Harris Z. S. 1963: Discourse Analysis Reprints, The Hague, Mouton & Co.
- Jâger S. 1993: Text- und Diskursanalyse: EineAnleitungzurAnalyse politischer Texte, Duisburg, DISS.
- Keller R. 2005: Wissenssoziologische Diskursanalyse. Grundlegung eines Forschungsprogramms, Wiesbaden.
- Keller R., A. Hirseland, W. Schneider et W. Viehôver (dir.)
  • 2003: Handbuch sozialwissenschaftliche Diskursanalyse. Forschungs-praxis, Opladen, Leske & Budrich.
  • 2001: Handbuch sozialwissenschaftliche Diskursanalyse. Theorien und Methoden, Opladen, Leske & Budrich.
- Knoblauch H. 2005: Wissenssoziologie, Konstanz, UTB.
- Konerding K.-R 1993: Frames und lexikalisches Bedeutungswissen: Untersuchungen zur linguistischen Grundlegung einer Frametheorie undzu ihrerAnwendung in der Lexikographie, Tübingen, Niemeyer.
- Koselleck R. 1979: «Begriffsgeschichte und Sozialgeschichte», R. Koselleck (dir.), Historische Semantik und Begriffsgeschichte, Stuttgart, Klett, 19-36.
- Lacan J. 1978: Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse. Le séminaire, Livre II, Paris, Le Seuil.
- Laclau E. 1990: New Reflections on the Révolution of Our Time, London, New York, Verso.
- Laclau E. et C. Mouffe 1985: Hegemony and Socialist Strategy. Towards a Radical Démocratie Politics, London, New York, Verso.

- Lee D. 1992: Competing Discourses: Perspective and Ideology in Language, London, New Left

- Levinson S. C. 1983: Pragmatics, New York, Cambridge University Press.

- Link J. 1997: Versuch ùber den Normalismus. Wie Normalitàt produziert wird, Opladen, Westdeutscher Verlag.

- Maingueneau D. 1996: «L›analyse du discours en France aujourd›hui», S. Moirand (dir.), Le Discours: Enjeux et perspectives (numéro spécial Le Français dans le monde, juillet 1996), Paris, Hachette, 8-15.

- Maingueneau D. et P. Charaudeau 2002: Dictionnaire d›analyse du discours, Paris, Le Seuil.

- Mazière F. 2005: L›analyse du discours, Paris, Presses Universitaires de France

- Mills S. 1997: Discourse, New York, Routledge.

- Pêcheux M. 1969: Analyse automatique du discours, Paris, Dunod.

- Potter J. et M. Wetherell 1987: Discourse and Social Psychology, London, Sage.

- Robin R. 1973: Histoire et linguistique, Paris, Colin.

- Said E. 1978: Orientalism, London, Penguin.

- Sarfati G. E. 1997: Eléments d›analyse du discours, Paris, Nathan.

- Saussure E 1962: Cours de linguistique générale, Paris, Payot.

- Sawyer K. 2002: «A Discourse on Discourse: An Archeological History of an Intellectual Concept», Cultural Studies n° 16, 433-456.

- Stâheli U. 2000: Sinnzusammenbrùche. Eine dekonstruktive Lektùre von Niklas Luhmanns Systemtheorie, Weilerswist, Velbrûck.

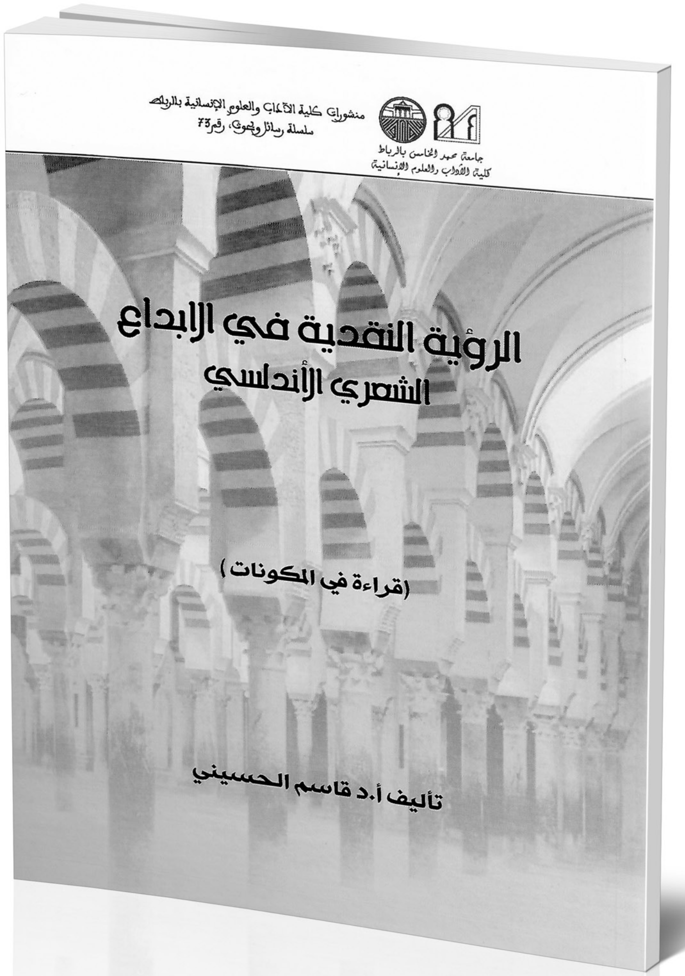
- Torfing J. 1999: New théories of discourse: Laclau, Mouffe and Zizek, Oxford, Blackwell

- Weber M. 1921: Wirtschaft und Gesellschaft. Grundrif der verstehenden Soziologie, Tübingen, Mohr.

- Wodak R. 1996: Disorders of Discourse, London, Longman.

- Wodak R. et M. Meyer 2004: Methods of Critical Discourse Analysis, London, Sage.

مفاهيم وقضايا بلاغية


منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط
سلسلة رسائل وبحوث، رقم 73
جامعة محمد الخامس بالرباط
كلية الآداب والعلوم الإنسانية
الرؤية النقدية في الإبداع
الشعري الأندلسي
(قراءة في المكونات)
تأليف أ.د قاسم الحسيني

مفهوم النص:
منطلقات التحديد وعناصرها

أسماء كريم[1]

تمهيد

يستمد التفكير في النص أهميته من طابعه الممتد لعدة حقول معرفية، مما يجعله عنصرا مشتركا بينها، وإن اختلفت حمولته الفكرية وخصائصه النوعية. لذلك انبثق البحث في مفهوم النص من ضرورة ضبطه نظريا وتحديد عناصره، وتوضيح مكوناته البانية انطلاقا من طابعه النوعي (نص ديني، نص فلسفي، نص اجتماعي، نص سياسي..).

وإذا كانت مختلف الدراسات المنصبّة على النص قد ربطت بين البحث في هذا المفهوم ومعالجته لغويا واصطلاحيا ولسانيا، وبين مقاربة صلته بالخطاب ومظاهر الائتلاف معه، والاختلاف عنه، فإن مقاربتنا هنا تسعى للوقوف عند مفهوم النص باعتباره متضمنا لمكونات جوهرية تشترك في تشكيل النصوص بمختلف أنواعها خاصة النصوص المنتمية لمجال الأدب بمختلف تصنيفاته.

من هنا نطرح الأسئلة الآتية: ما هي المنطلقات المعتمدة في تحديد مفهوم «النص»؟، وما هي عناصر هذه المنطلقات؟؛ وإذا افترضنا أنها مُنطلقات تتميز بالاختلاف، فهل ثمة إمكانية لتصنيفها؟.

I. مفهوم النص

تطرقت كثير من المؤلفات إلى مفهوم «النص»؛ سواء من الناحية اللغوية أم الاصطلاحية. ويمكننا أن نذكر ببعض هذه التعاريف على الشكل الآتي:

1- المفهوم المعجمي للنص

تعددت دلالات مفهوم النص وتنوعت في المعاجم العربية، ففي لسان العرب نجد أن النص في مادة «نصص» هو: «النص: رفعك الشيء. نص الحديث ينصه نصا: رفعه. وكل ما أظهره فقد نص. وقال عمرو بن دينار: ما رأيت رجلا أنص للحديث من الزهري أي أرفع له وأسند. يقال: نص الحديث إلى فلان أي رفعه، وكذلك نصصته إليه، ونصت الظبية جيدها: رفعته. ووضع على

1 . باحثة في النص والخطاب والترجمة/ أيت ملول/ المغرب.

المنصة غاية الفضيحة والشهرة والظهور. والمنصّة: ما تظهر عليه العروس لترى. ونص المتاع نصا: جعل بعضه على بعض»[1].

يتَّضح أن تعريف ابن منظور بقي محصورا في الدلالة المعجمية، مما جعله يُهمل الدلالة الاصطلاحية، غير أن المنطلق الاستقرائي لهذا التعريف يمكننا من القول إن النص من سماته التجلي والوضوح. وهذا يعني أن الحديث عن النص هو الحديث عن كينونة محققة تصب في معان «البروز والظهور وغاية الشيء ومنتهاه أي إبراز ما خفي وإظهاره»[2].

وفي المنحى نفسه يسير الفيروز أبادي، لكن بتصور ورؤية خاصة تجعله يعرف النص بكونه المنتهى والاكتمال حيث يعلّق على قول ابن أبي طالب كرم الله وجهه: «إذا بلغ النساء نصَّ الحِقاقِ أو الحقائق فالعَصَبَة أولى» أيْ إذا بلغن الغاية التي عَقَلْنَ فيها الحِقاق وهو الخصام، أو حُوقَّ فيهن»[3]. وهنا يرى محمد بناني الصغير أن «النص (نص الحقاق) هو: المنتهى والاكتمال والقدرة والنضج»[4].

إن الجامع بين هذين التعريفين هو ارتباط المقاربة المعجمية للنص بالظهور والوضوح والاكتمال. أما في معجم «لاروس العالمي» فنجد أن كلمة «نص» أتت من فعل «نص» «texère»، ومعناه «نسج». وهذا يعني أن النص هو النسيج لما فيه من تسلسل في الأفكار وتوال للكلمات[5]. وبهذا يمكن القول إن التعاريف اللغوية لهذا المفهوم قد ارتبطت أساسا بكون النص محكوما بخاصيتين اثنتين: الاكتمال والوضوح، وإحكام النسج والبناء، مما يعني ارتباطه في النهاية بتأدية غرض معين. وتجاوزا لأي مقاربة تجميعية نعيد من خلالها ما سبق تداوله حول مفهوم النص، يمكننا القول إن التعاريف المعجمية العربية والغربية محكومة بمبدأ الاختلاف الذي لا ينفي الائتلاف، لأن «النص في المجال الثقافي اللاتيني هو النسيج... أما النص في المجال الثقافي العربي الإسلامي هو البروز والظهور... إلا أن هناك اشتراكا بين النص الذي هو نسيج والنص الذي هو بروز وظهور»[6].

2. المفهوم الاصطلاحي للنص

إن الحديث عن المفهوم الاصطلاحي للنص سيتوزّع على نقطتين أساسيتين هما:

1.2. المفهوم الاصطلاحي للنص عند الغربيين

1 . ابن منظور، لسان العرب، مادة «نصص».

2 . محمد مفتاح، المفاهيم معالم: نحو تأويل واقعي، ص 18.

3 . الفيروزأبادي، القاموس المحيط، ص 858.

4 . أورده محمد الأخضر الصبيحي في: مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقه، ص 17.

5 . محمد محمود، تدريس الأدب: استراتيجية القراءة والإقراء، ص 25.

6 . محمد مفتاح، المفاهيم معالم: نحو تأويل واقعي، ص 19.

يؤكد تودوروف أن: «مفهوم النص لا يتموْضَع في نفس المستوى مع مفهوم الجملة (أو العبارة أو المركب إلخ...). وبهذا المعنى يجب تمييز النص عن الفقرة التي تمثل وحدة مطبعية لعدد من الجمل. يمكن أن يكون النص جملة، كما يمكن أن يكون كتابا بأكمله. إن أهم ما يحدده هو استقلاليته وانغلاقه»[1]. ويعرفه اللغوي هارالد وينريتش Harald Weinrich بأنه «كل يشتمل على عدد من العناصر التي ترتبط فيما بينها بعلاقة تبعية متبادلة. وتأتي هذه العناصر أو مجموعات العناصر المتتابعة في نظام منسجم وحصيف. تسهم كل قطعة فيه (chaque Segment textuel) في توضيح القطعة التي تليها، وتسهم هذه الأخيرة بدورها في توضيح سابقتها»[2]. ويؤكد هذا التعريف كل من «ايزنبرج» Isenberg و«هارفج» Harfg، حيث ينظر الأول إلى النص باعتباره متتالية جميلة مستعملة في الاتصال اللغوي مؤكدا المعنى الرياضي لمصطلح متتالية، أما الثاني فينظر إليه من مبدأي العلاقة والتجانس. فهو وحدة لسانية متتالية ومبنية بسلاسل إضمار متصلة، هذا ويذهب «كالماير» Kalmair إلى كون النص «مجموعة من الإشارات الإتصالية التي ترد في تفاعل تواصلي يمكن أن يحدد يوضع نقطة أو علامة استفهام أو تعجب»[3].

أما هاليداي ورقية حسن فيعرفان النص في كتابهما «الانسجام في الإنجليزية»

(Cohésion In english) بقولهما: «إن الكلمة نص Text تستخدم في علم اللغويات لتشير إلى أي فقرة مكتوبة أو منطوقة، مهما كان طولها شريطة أن تكون وحدة متكاملة «[4].

انطلاقا من هذه التعاريف نخلص أن النص مغاير للجملة، حيث يتميز بمبدأ التتابع الجملي، وهو بذلك نظام منسجم يطبعه الاكتمال ويحقق في النهاية مبدأ التواصل.

يظهر أن النص في التعاريف الاصطلاحية الشائعة تقود إلى استنتاجات. أولها أن النص في التعريف الاصطلاحي يبدو مرتبطا بمفاهيم محايثة للنص مثل الخطاب والكلام والجملة. وثانيها أن النص كينونة مؤسسة على عناصر متعددة ومختلفة قائمة على مبدأ التعالق التكاملي من جهة، ومبدأ الترابط المنطقي المفضي لانسجامها من جهة ثانية. وجميع تلك العناصر تستهدف إبراز بعضها البعض، والمساهمة في توضيح المحمولات الدلالية للنص. ثالثها أن حد النص متسم بالتباين على المستوى الكمي (نص، كلمة، كتاب...) وميزته مزدوجة ومؤسسة على «التكون الذاتي»

1 . Ducrot (oswald) Todorow (tzvetan), Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage; p. 375.

2 . نقلا عن محمد الأخضر الصبيحي في: مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقه، ص 70.

3 . نعمان بوقرة، نحو النص مبادئه واتجاهاته الأساسية في ضوء النظرية اللسانية الحديثة، علامات في النقد، النص وقضاياه، المجلد 16، الجزء 61، جمادى الأولى 1428هـ، ماي 2007، ص 16.

4 . نقلا عن محمد الأخضر الصبيحي في: مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقه، ص 20-21.

(الانغلاق)، والهوية الخاصة (الاستقلالية عن غيره)، ورابعها أن النص تجل لغوي يحقق كينونة منتظمة العناصر والمكونات الجزئية الصغرى رغم تباينها النوعي وتفاوتها الوظيفي.

2.2. المفهوم الاصطلاحي للنص عند العرب

يسعف الاحتكام إلى مبدأ الانتقاء في الوقوف عند بعض التعاريف الاصطلاحية للنص، وذلك تجاوزا لحشد تعاريف قد تختلف في الصياغة بيد أنها تأتلف في المحتوى والدلالة. هكذا يقول سعيد يقطين شارحا تعريف رقية حسن وهاليداي للنص: «وبذلك فهو (أي النص) ليس وحدة نحوية مثل الجملة مثلا، أو شبه الجملة كما أن معيار الكم ليس ضروريا ... إذ قد تكون كلمة أو جملة أو عملا أدبيا. وبتعبير أعمق وأوضح، النص «وحدة دلالية» وهذه الوحدة، ليست وحدة شكل، بل وحدة معنى»[1]. والأمر نفسه ذهب إليه محمد خطابي حين عرف النص بما يلي: «تشكل كل متتالية من الجمل كما ذهب إلى ذلك هاليداي وحسن، نصا شريطة أن تكون بين هذه الجمل علاقات، أو على الأصح بين بعض هذه الجمل علاقات، تتم هذه العلاقات بين عنصر وآخر وارد في جملة سابقة أو جملة لاحقة، أو بين عنصر وبين متتالية برمتها سابقة أو لاحقة. يسمي الباحثان تعلق عنصر بما سبقه علاقة قبلية، وتعلقه بما يلحقه علاقة بعدية»[2].

وهنا يمكن أن نشير إلى معنى «النسج» باعتباره مفهوما واردا في تعريف النص، فهذه التعاريف تشير أن أهم سمة تطبع النص هو التماسك وإحكام النسج والبناء. وهذا ما عبر عنه الأزهر الزناد صراحة في قوله إن «النص نسيج من الكلمات يترابط بعضها ببعض. هذه الخيوط تجمع عناصره المختلفة والمتباعدة في كل واحد هو ما نطق عليه مصطلح «نص»[3].

إن الاهتمام بجانب بناء النص يحضر بجلاء في هذه التعاريف، وكذا تعاريف أخرى مثل ما أورده عبد السلام المسدي حيث قال عن النص: «هو كيان عضوي يحدده انسجام نوعي ناتج عن علاقة التناسب القائمة بين أجزائه، وذلك أن النص إنما هو موجود نعالجه معالجة الموجودات الأخرى، وهو موجود تركيبي، بمعنى أنه جملة من العلاقات المكتفية بذاتها حيث لتكاد تكون مغلقة»[4]. إن هذا التعريف يَنُصّ على تحقق النص واكتماله وفق نظام دقيق (تنظيم وبناء) ناجم عن جملة من العناصر المترابطة المفضية لتكون النص فعليا. إن هذا ما نلمسه عند صلاح فضل حين يقول: «إن النص لا يمثل مجرد متوالية... من مجموعة علامات تقع بين حدين فاصلين، فالتنظيم الداخلي الذي يحيله إلى مستوى متراكب أفقيا في كل بنيوي موحد لازم للنص، فبروز البنية شرط

1 . سعيد يقطينن، انفتاح النص الروائي: النص والسياق، ص 17.

2 . محمد خطابي، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، ص 13.

3 . الأزهر الزناد، نسيج النص: بحث فيما يكون به الملفوظ نصا، ص 12.

4 . عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، ص 51.

أساسي لتكوين النص»[1]. إن استقصاء مفهوم النص يبقى مقترنا في أكثر من لحظة بالخطاب، وهو ما يدفع لتعريف الأول بناء على علاقته بالثاني، لتبين معالمه وحدود خصائصه، وهذا ما دفع دة. ربيعة العربي لتمييز النص عن الخطاب بكون النص يشكل مادة خاما، إنه مضمون أو ملفوظ قابل لأن يتجسد في خطاب[2]، (الكتابة # النطق). وهو ما يعني في هذا التمييز الدال أن النص «كينونة صامتة».

ويضيف أحمد عفيفي لهذه التعاريف خاصية جديدة للنص تتمثل في أهميته من الناحية التواصلية: فتحقق النص، في نظره، رهين بتحقيق هذا الأخير للاتصال. يقول: «وإذن لا نستطيع تناول النص من خلال وصفه بأنه ذو وحدات كبرى أو جمل متوالية، إلا إذا وجدت خاصيته الأولى، وهو كونه واردا في الاتصال. ولعل هذا ما جعل «دي بوجراند» يؤكد تلك الصفة المميزة للنص، وهي وقوعه في الاتصال (communication) أيا كان حجم النص، كلمة أم جملة أم شبه جملة ... إلخ. هذا ما ذهب إليه «شميت» أيضا عندما أشار إلى أن حد النص هو «كل تكوين لغوي منطوق من حدث اتصالي، وفي إطار عملية اتصالية «[3]. وبالتالي فكينونة النص هنا مجسدة ضمن السيرورة التواصلية التي تجعله محققا في سياق تفاعلي بين المرسل والمرسل إليه.

وبهذا نخلص مما سبق أن تحديد مفهوم النص قد تركز بالأساس في النقط الآتية:

- البنية أساسية في تشكل النص .
- النص وحدة دلالية وليس وحدة معنى، تربط بين أجزائه علاقات متعددة، قد تكون قبلية أو بعدية.
- النص نسيج متماسك ومحكم البناء.
- النص مادة خام تتحقق من خلال الخطاب، وبالتالي فالنص أولى من الخطاب، وبدونه لا يقوم هذا الأخير.
- الاتصال سمة ضرورية لتحديد مفهوم النص.

II. قراءة في منطلقات التحديد

انصبت العديد من الدراسات التي أقيمت حول «النص» على دراسته من منظورات لسانية متعددة، في محاولة لوضع حدود له، إلا أنه يمكن النظر إلى هذا المفهوم من زوايا أخرى متعددة نذكر بعضها من خلال ما يأتي:

1 . صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 301، نقلا عن عن محمد الأخضر الصبيحي في: مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقه، ص 71.

2 . ربيعة العربي، «الحد بين النص والخطاب»، مجلة علامات، العدد 33، سنة 2010، ص 41.

3 . أحمد عفيفي، نحو النص: اتجاه جديد في الدرس النحوي، ص 25.

1. منطلقات تصنيفية: (الجنس الأدبي)

إن النظر في «النص» يجعلنا نقف في تحديده على منطلقات تصنيفية، فنجد أنفسنا نصنف النصوص داخل أجناس وأنواع. وبهذا فهي معايير مهمة كذلك في مقاربة هذا الموضوع، فالجنس هو الجامع بين العديد من النصوص، باعتماد هذا المعيار نلحظ أن عملية تمييز النصوص ومقاربتها تصير يسيرة وممكنة، فكل نص ندرجه داخل جنس ونوع معين مما يوحي لنا بمجموعة من الميزات التي تتحقق في جنس ولا تتحقق في الآخر، لأن الجنس الأدبي درجة (catégorie) تسمح بتجميع، حسب مواصفات (critères) مختلفة عددا من النصوص[1].يظهر من كلام «ايف ستالوني» أن الجنس الأدبي هو مرتبة تخول الجمع بين عدة نصوص لتقاطعها في سمات مشتركة توحد انتماءها، وتضبط عناصر كينونتها وفق منطق التقارب والتآلف. وبذلك فتصنيف النصوص داخل أجناس معينة يجعل عملية دراستها أمرا بسيطا لأن الجنس يتضمن خصائص مشتركة ما دامت «نظرية الأجناس الأدبية ... وسيلة وصفية تحاول سبر كنه الخطاب الأدبي، ومعرفة مقاصده ومرجعياته وفنياته، وإيجاد روابط بينه وبين بقية الأنواع من فصيلته نفسها، للوقوف عند مدى أصالته أو اتباعيته»[2]. إلا أنه يجب التنبيه هنا أن «وجود علاقات مشتركة لا ينفي وجود غير المشترك. بل إن غير المشترك هو الذي يكشف عن خصوصية النوع، لأنه يوقف عما ينفرد به أي ما يعطيه شكله وتميزه»[3]. يتجلى بوضوح أن الجنس منطلق شامل في تحليل النص، بينما النوع منطلق جزئي، حيث الأول يركز على المؤتلف كليا، في حين أن الثاني يركز على المختلف داخل المؤتلف، أو بعبارة «كارل فييتور» فإن «الجنس» باعتباره الوحدة الأوسع و «النوع» بوصفه مجموعة فرعية «[4].من هنا يظهر أن تصنيف النصوص داخل أجناس يساعد في مرحلة أولى على تبين الخصائص المشتركة بين كل جنس، وفي مرحلة ثانية على التوصل إلى الاختلافات القائمة بين الأجناس، على اعتبار أن مميزات جنس ما لا تظهر إلا في مقابلتها بخصائص جنس مغاير له.

من هنا تتضح أهمية تصنيف النصوص، فهي عملية مهمة في تعريف النص. كل نص يعرف بالنظر إلى الجنس الذي يندرج تحته، فتموضعه في «سياق أجناسي لا يقل أهمية عن التموضع في سياق تاريخي يحدد علاقته بفترة زمنية معينة»[5]. وهو ما يعني أن الجنس منطلق عِلِّيٌّ في تشييد النص وبنائه وتحقيقه، لأن النص يبدو في هذه الحالة كيانا «ماديا» محققا، بينما الجنس منظومة معنوية

---

1 - Yves Stalloni, Les Genres littéraires,p12.

2 . فتيحة عبد الله، «إشكالية تصنيف الأجناس الأدبية في النقد الأدبي»، مجلة عالم الفكر، العدد 1، المجلد 33، ص 177.

3 . نقلا عن، رشيد يحياوي، مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، ص 13.

4 . كارل فييتور، «تاريخ الأجناس الأدبية»، ضمن كتاب: نظرية الأجناس الأدبية، تعريب عبد العزيز شبل، ص 14.

5 .نقلا عن رشيد يحياوي، مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، ص 177 .

يتأسس النص انطلاقا منها، لأن فكرة الجنس باعتباره جوهرا خارج النص ومؤسسا للنصوص تكتسب بعضا من الاستساغة بمجرد أن نعتبر النص «كمعادل لموضوع مادي»[1].

نستنتج في النهاية أن ثنائية النص/ الجنس، تفضي إلى تحقق النص بناء على منطلق أجناسي يُقَيِّد تشكل النص، ويحدد الكثير من عناصر تكونه، ويؤسس لاستراتيجية في تلقّيه وقراءته.

2. منطلق القراءة (التلقي)

تعد القراءة محددا أساسيا من محددات النص، على اعتبار أنه لا يقوم، ولا يصير له معنى إلا في علاقته بالقارئ في سياق كشف محتواه الدلالي وتأويله؛ لأن «النص ليس في وسعه أن يمتلك المعنى إلا حينما يكون قد قرئ»[2]. وبالتالي فالقارئ هو الذي يحقق للنص وجوده، فبفضله ينتقل النص من الجمود والسكون إلى الحركة والتحول، من خلال مجموعة من العمليات التي يقوم بها. وذلك يعني أن القراءة تنبني على مجموعة من العمليات المتعددة، فهي أولا نشاط قرائي تنشط فيه العناصر المرتبطة بحاسة البصر، وهي ثانيا مجموعة من العمليات الذهنية التي يقوم بها القارئ لحظة قراءته للنص. هذه العمليات التي تبدأ أولا بالإدراك، أي إدراك ما يوجد في النص، ثم الانتقال إلى مرحلة التعرف على النص من أجل فهمه، وسبر أغوار معانيه للوصول نهاية إلى مرحلة التفسير التي يعطي فيها القارئ تفسيرا معينا للنص. وبذلك فالملاحظ هنا أن عملية القراءة ترتبط بالنص ارتباطا شديدا، فهي لصيقة به ومحددة له. والحديث عن نص بدون استحضار لعملية القراءة قد يبدو ضربا من العبث؛ فكل نص إلا ويفرض وجود قارئ معين له، لأنه يبث فيه الحياة وينقله من جموده إلى دينامية تتجلى في مجمـوع العمليات التي يقوم بها القارئ للوصول إلى دلالته. «فالدلالة في النص الأدبي تتأسس على مبدأ التشتت déssemination الذي يتطلب بالضرورة قارئا يلملم الدالة ويجمعها في إطار دينامية قرائية تولد المعنى في سيرورة تاريخ القراءة»[3].

وهنا نصل إلى القول إن القراءة محدد أساسي للنص، ولا يمكن أن يعتبر النص نصا إلا بوجود قارئ له، وبتحقق القراءة، وفي هذا الصدد يقول عبد الله الغذامي: «لو حاولنا أن نتمثل الوجود الأدبي لما لمسناه إلا في حالة التقاء القارئ بالنص. فالأدب إذا هو نص وقارئ، ولكن النص وجود

1 . جان ماري شيفر، من النص إلى الجنس: ملاحظات حول الإشكالية الأجناسية، ضمن كتاب: نظرية الأجناس الأدبية، ص 143.

2 . فولفيانغ إيزر، فعل القراءة: نظرية جمالية التجاوب في الأدب، ص 11.

3 . عبد الرحمن التمارة، «نحو تأسيس رؤية جديدة لقراءة النص الأدبي»، علامات في النقد، المجلد الحادي عشر، الجزء 58، دجنبر 2005، ذو القعدة 1426 هـ، ص 133.

مبهم لحكم معلق، ولا يتحقق هذا الوجود إلا بالقارئ، ومن هنا تأتي أهمية القارئ، وتبرز خطورة القراءة كفعالية أساسية لوجود أدب»[1].

يتبين أن القارئ محدد أساسي في تحقيق النص الذي ينبني أصلا على معطيات تستدعي عنصر التفاعل بينه وبين القارئ، حيث إن النصوص تتضمن ما يسميه «إيزر» عناصر اللّاتحديد التي «تحث القارئ على المشاركة في الإنتاج وفهم قصد العمل معا»[2]. إن كلام إيزر هنا ينطبق بشكل أساسي على النصوص الأدبية، لكن هذا الكلام يفضي بنا إلى القول إن «النص» بوصفه كينونة محققة، وحاملة لمحتوى معرفي دلالي تتطلب بالضرورة قارئا يفهم محتواها ويدرك مغزاها، ويبني مدلولاته الغائية، ويقترح دلالات على دوالها النصية. وتزداد ضرورة حضور القارئ في تفعيل النص حينما يتعلق الأمر بالنصوص الأدبية لأنها «تمتاز بخاصية الامتناع، كونها لا تمنح نفسها بصورة كلية مباشرة، بحكم غياب إطار منظم للعلاقة بينها وبين القارئ لأنها تحتوي على استعارات ورموز وخيالات»[3].

وبهذا المعنى فالتلقي محدد أساسي لتحقيق كينونة النص، بوصف التلقي فعلا ديناميّا يتفاعل بموجبه القارئ والنص. غير أن هذا المحدد يكتسي طابع التعدد، لأن تلقي النص يحتكم إلى معايير ذاتية وموضوعية متصلة بالقارئ، وهو ما يظهر بجلاء في تنوع مظاهر القراءة واختلافها باعتبار القراءة فعلا يمارسه المتلقي، وفعالية إنتاجية للنص، من هنا نستطيع قول ما يأتي:

- التلقي محدد باني للنص، سواء في تحقيق دلالته وبنائها، أم في فهم محتوياته وإدراكها.
- حدّ التلقي يتجاوز حدّ النص، فيصير منطلقا مبنيا على مبدأ التعدد والتنوع في ملء النص، وفهمه.
- التلقي ديناميّة ممنهجة في تحقيق النص، وليس منطقا عشوائيا في تشكيل النصوص على مستوى المعنى والمحتوى المعرفي.
- التلقي منطلق لتحديد النص وفق غايات مختلفة: جمالية، منهجية، معرفية.

3. منطلق البناء (الشكل)

يجب التنبيه بدءاً أن المقصود من مفهوم البناء هنا هو كل العناصر التي تساهم في بناء النص، وجعله نظاما متماسك العناصر، مهما اختلفت طبيعتها. وبذلك تكون العناصر البنائية متعاليّة على التحديد في إطار معياري خاص بنص ما، لأنها عناصر تستمد وجودها من طابعها المشترك بين عدة

1 . نقلا عن مجلة: دراسات أدبية ولسانية، العدد 06، السنة الثانية، ربيع 1987 في مقال: «الخطاب الأدبي ولسانيات النص»، منذر عياشي، حلب.

2 . فولفيغانغ إيزر، فعل القراءة، مرجع مذكور. ص 16.

3 . عبد الرحمن التمارة، «القارئ وتلقي النص الأدبي»، ثقافات (مجلة)، البحرين، ع 17/ 2006، ص 23.

نصوص مهما كانت نوعيتها وطبيعتها الأجناسية. ما دام النص كلية منجزة من لدن كاتب معين، فإنه يخضع لعناصر بنائية هامة: البناء المعماري، واللغة، والخصائص التقنية والفنية... وغيرها. بيْدَ أن مقاربتنا هنا ستنصب أساسا على عنصرين من العناصر الثلاثة المشار إليها، وذلك في سياق إجرائي غايته الفصل النظري بين هذين العنصرين اللذين يشتغلان داخل النص بنوع من التعالق، بالرغم من طبيعتهما المختلفة، لأن «النص المستحق لنصيّته، ليس حدثا بسيطا وبديهيا بل هو نسيج علاقات محكمة، يضمر النسبية والتعدد والجدل والتباين والإرجاء. هكذا يرتسم بين أطراف وحواف هذه العلاقة الاختلافية تجاذب وتباعد واقتراب وانسحاب»[1].

أ. البناء المعماري للنص: يمكننا فهم البناء المعماري في هذا السياق ضمن مسار تكون النص بمحمُولاته الدلالية، ومستوياته الجمالية التي تخلق مداخل مختلفة للقراءة، مما يمنح النص كينونة وجودية خاصة ومتميزة؛ «إذ بفضل الشكل يتحول (العالم) من معطى إلى مهمة تواجه المتلقي وبالتالي من ضرورة إلى إمكان متميز بذاته، ومفهوم بذاته... فالشكل يطوي الخارج ويحوله إلى جمال وقيمة»[2].

يظهر أن البناء المعماري عنصر «شكلي» هام في تحديد النص، لأنه يعتبر أحد الخصائص المقنّنة لكينونة النص وفق أعراف وتقاليد متداولة. وبهذا المعنى فالبنية المعمارية جزء هام من القوانين التي تحكم الكتابة، بوصفها مؤسسة تنتج أجناسا وأنواعا من النصوص لكل واحد هندسته الخاصة ومعماره النوعي. فالكتابة في مجال الشعر تقتضي الاحتكام إلى قوانين الكتابة الشعرية على مستوى التشكيل الهندسي للنص؛ سواء تعلق الأمر ببناء هندسي يستمد أساسه من الأدبيات التراثية القديمة (نظام الشطرين)، أم يستقي نظامه من المعطيات المعمارية التي فرضتها التجربة الشعرية الحديثة (نظام السطر الشعري أو بناء قصيدة النثر). من هنا فالكتابة الشعرية صارت مؤسسة ضابطة لتشكل النص، انطلاقا من معياريَّته وهندسته، وهو ما يعني أنّ انتماء النص إلى جنس أدبي يجعله ممتلكا لخصائص معيارية تفرضها هذه المؤسسة الأجناسية بقوانينها وأعرافها، فيصبح «النص فرعا منها بقدر خضوعه وتبنينه لهذه القوانين والأعراف والتقاليد»[3].

ب. لغة النص: إذا سلمنا بأن النص «يصنع مادة تعرف باللغة»[4]، وأن «كلمة نص تدل على أي توال منظم دلاليا في الإشارات»[5]، فإن ذلك يقر بشكل فعلي وعملي أن اللغة عنصر بنائي هام

1 . أحمد فرشوخ، حياة النص، ص 22.

2 . نفسه، ص 30.

3 . ميجان الرويلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ص 261.

4 . أحمد بوحسن، في المناهج النقدية المعاصرة، ص 18.

5 . بوريس اوسبنسكي، شعرية التأليف: بنية النص الفني وأنماط الشكل التأليفي، ص 14.

للنص الأدبي، وبالتالي فاللغة لا تقتصر على تشييد النص وحسب، بل تتجلى بوصفها دعامة أساسية في تحقيق النص وانبثاق عناصره وعلاماته الدالة كانت ظاهرة أم مضمرة، لأنه «ليس ثمة كتابة خالصة ووحيدة البعد ما دامت تشتغل على اللغة بوصفها عمقا وإشكالا»[1].

وهنا تحضر اللغة باعتبارها حافزا لتذوق هذه اللغة، وآلية لكشف حمولتها وطبيعتها التداولية، وهو ما يعني أن اللغة منظومة تكوينية للنص وفق شروط إنتاجية خاصة.

يظهر أن ما يسوغ الحديث عن اللغة باعتبارها محددا هاما في تكوين النص، هو التصاقها بصيرورة تشكيل عوالمه بعلامات مختلفة، بطريقة خالية من أي تصور عشوائي، مما يساهم في حصر النص ضمن دائرة البساطة. وهو ما يعني أن لغة النص عنصر يتطلب تركيبه الاحتكام إلى جنس النص وطبيعته الخطابية من جهة، وإلى الوعي بمبدأ التميز بين لغات النصوص من جهة ثانية، لأن ذلك كفيل بأن يجعل النصوص تؤسس كياناتها الخاصة باللغة باعتبارها أجهزة تنظيمية وتأسيسية، حيث إن «النص الأدبي هو في حد ذاته عالم لغوي متكامل، فكأنما هو اللغة ذاتها وقد انحصرت في ذلك السياق المحدد بالنص»[2].

نستنتج من كل هذا أن خلق نصية النص مشروط بتوفر جملة من العناصر اللغوية، «فلكي تكون لأي نص نصيّته ينبغي أن يعتمد على مجموعة من الوسائل اللغوية التي تخلق النصية، بحيث تساهم هذه الوسائل في وحدته الشاملة»[3].

4. منطلق الخلفية المعرفية

يعتمد تصنيف النصوص على معيار الخلفية المعرفية التي أنتجتها، وبهذا فالنصوص متعددة ومختلفة بالنظر إلى الجانب المعرفي الذي أفرزها (نص ثقافي، نص توجيهي، نص تعليمي، نص أدبي، نص سياسي، نص قانوني... الخ)، مما يعني أن هذا المحدد ضروري كذلك في تحديد النص. إن قراءة نص ما، وتسهيل عملية فهمه والوصول إلى المقصد الذي يرمي إليه تقتضي معرفة الخلفية المعرفية التي أنتجته حيث يجد القارئ نفسه قد وضع حدودا لعملية الفهم، لأن مجرد الإقرار بدخول نص ما ضمن مجال معرفي معين فذاك يسهل الفهم والاستيعاب عند القارئ، ويخول له التواصل بشكل سلس وبدون عراقيل مع مضامين ذاك النص. هذه العملية التصنيفية تسهل مع النصوص ورصد مختلف مميزات كل منها على حدة.

هكذا يتبين أن الخلفية المعرفية محدد أساسي من محددات النص سواء في إنتاجه أم في تلقيه.

---

1 . أحمد فرشوخ، حياة النص، ص 38.

2 . عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، ص 38.

3 . محمد خطابي، لسانيات النص: مدخل إلى انسجام الخطاب، ص 13.

إنها خلفية تحصر مجال النص في عناصر تتصل بمنتجه، وما يحمله من أفكار وتصورات وخلفيات وإيديولوجيات ومعارف...، تكون بالضرورة حاسمة في تشكيل النص، وتمييزه ككينونة مستقلة عن غيره مبنى ومعنى.

لقد سبقت الإشارة أن معيار الجنس -خاصة الأدبي منه- محدد أساسي لتشكل النص، وهي إشارة تفضي إلى طرح السؤال الآتي: هل إنتاج نص بمواصفات أجناسيّة معينة خاضع لمنطق معرفي معين؟

تبدو الإجابة «بنعم» بديهية، فإذا كان النص منتميا إلى مؤسسة أجناسية أو مجال معرفي محدد، ومرتبطا بموضوع ما، أو يعالج قضية معينة، فلا بد أن تكـــون هذه القضية (الموضوع) حاملة لرؤية صاحبها ومعارفه وخلفياته...، لأن النص بناء على نظرية السياق «ينبغي أن يتصل بموقف يكون فيه (situation of occurrence) تتفاعل فيه مجموعة من المرتكزات stratégies والتوقعات expectations والمعارف knowledges، وهذه البيئة الشاسعة تسمى سياق الموقف»[1]. يفهم من كلام دي بوجراند أن النص محكوم بأربعة عناصر هامة، أولها سياق إنتاجه وظروف ذلك (موقف)، وثانيها ضوابطه البنائية (المرتكزات)، وثالثها أثره (التوقعات) ورابعها محمولاته الدلالية الظاهرة والمضمرة (المعارف)؛ وهذا يعني أن النص يمكنه أن يكون حاملا، مثله مثل أي خطاب، لقضايا «ذات بعد ثقافي»[2]. إن هذا البعد يكتسي أهميته من الطابع الوظيفي للنص داخل المجتمع، حيث تصير له قوة اجتماعية لأنه يحمل تطلعات الإنسان وآماله ومعارفه ونظمه، لهذا «تبقى حاجة المجتمع إلى النص قوية فهو ضروري لتدوين منتجات الإنسان في شتى العلوم والمعارف، وقراءته ضرورية تفرضها الحاجة إلى التزويد بالمعلومات والتشبع بالقيم الدينية والأخلاقية وإشباع رغبة الحس الجمالي»[3].

يفصح هذا الكلام عن أمرين هامين:

أولهما أن الخلفية المعرفية أساسية في بناء النص مهما كانت طبيعة مضمونه، وغايته الوظيفية (تعليمية، توجيهية، جمالية...)، وثانيهما أن الخلفية المعرفية متحكمة في بناء النص انطلاقا من «منتجه» (الكاتب) وانطلاقا من «مستهلكه» (المتلقي).

إن الخلفية المعرفية تبدو أساسية في تشكيل النص وقراءته مهما كانت طبيعة تجلي هذه الخلفية

1 . دي بوجراند، أورده الأخضر الصبيحي، ضمن «مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقه»، ص 75.

2 . ربيعة العربي، الحد بين النص والخطاب، مجلة علامات (مكناس)، العدد 33، 2010، ص 36.

3 . محمد الأخضر الصبيحي، مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقه، ص 15.

(ظاهرة أو خفية). وهذا يعني استحالة تأسيس نص دونما تضمينه، أو تضمين علاماته الدالة جانبا فكريا ومعرفيا يساهم في انبثاق موضوع النص وتشكيل أدواته ولغته.

خاتمة

بناء على المعطيات السابقة نقول إن المتحكم في تحديد مفهوم النص لا ينحصر فقط في ما هو لساني خالص، بل يتعداه إلى منطلقات أخرى غير لسانية، وبهذا نخلص إلى قناعة مفادها: إن النظر إلى المنطلقات ثم اعتبارها ضرورية في تحديد مفهوم النص يقود إلى إمكانية تصنيفها في نوعين أساسيين:

- منطلقات ترتبط بمحددات داخل نصية، وتتمثل أساسا في منطلق البناء النصي والمحدد الأجناسي.
- منطلقات تتصل بمحددات خارج نصية، وتتجلى أساسا في منطلق عملية القراءة والتلقي والخلفية المعرفية.

إذا كانت المنطلقات الأولى (داخل نصية) تستمد أساسها من داخل النص حيث لا يمكن تجاوزها، أو إنتاج نص خارجها، فإن المنطلقات الثانية (خارج نصية) تتعلق أساسا بمواجهة النص والدخول إلى عوالمه وتشكيل مضامينه. وهذا يعني أن هذه المحددات لا تتنافر فيما بينها وإنما تتكامل وتتعالق، فتغدو هذه المنطلقات أساسية في تحديد مفهوم النص وفق منظور ثنائي يلتقي فيه داخل وخارج النص، مما يفضي في النهاية للتوصل إلى تعريف مقبول وواضح لمفهوم «النص».

المصادر والمراجع

أ. العربية

1. الكتب

-ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، مصر (د ت).
-أحمد بوحسن، في المناهج النقدية المعاصرة، دار الأمان، الرباط، ط 1/ 2004.
-أحمد عفيفي، نحو النص: اتجاه جديد في الدرس النحوي، القاهرة، مكتبة الزهراء، دار الشروق/ 2001.
-أحمد فرشوخ: حياة النص، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1/ 2004.
-الأزهر الزناد، نسيج النص: بحث في ما يكون به الملفوظ نصا، بيروت، المركز الثقافي العربي/ 1993.
-الفيروز أبادي، القاموس المحيط، بيروت، دار الجيل، المجلد 2.
-بوريس أوسبنسكي، شعرية التأليف: بنية النص الفني وأنماط الشكل التأليفي، ترجمة: سعد الغانمي وناصر حلاوي، المجلس الأعلى للثقافة، مصر/ 1999.
-جان ماري شيفر، من النص إلى الجنس: ملاحظات حول الإشكالية الأجناسية، ضمن نظرية الأجناس الأدبية.
-رشيد يحياوي، مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، إفريقيا الشرق، الط1/ 1991.
-سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي: النص والسياق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة 2، 2001.
-عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، دار الطليعة، بيروت، ط 1/ 1983.
-فولفيانغ إيزر، فعل القراءة: نظرية جمالية التجاوب في الأدب، ترجمة وتقديم حميد لحميداني، الجيلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس، دون تاريخ.
-محمد الأخضر الصبيحي، مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقه، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1/ 2008.
-محمد خطابي، لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2/ 2006.
-محمد محمود، تدرس الأدب، استراتيجية القراءة والإقراء، الدار البيضاء، مطبعة النجاح الجديدة/ 1993.
-محمد مفتاح، المفاهيم معالم، نحو تأويل واقعي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1/ 1999.

-ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط 3/ 2002

2. المجلات

- مجلة ثقافات، البحرين، العدد 17/ 2006.

- علامات في النقد، دجنبر/ 2005، وماي/ 2007 .

- عالم المعرفة: العدد 164.

- مجلة علامات، مكناس، العدد 33 / 2010.

- دراسات أدبية ولسانية، العدد 6، السنة الثانية، ربيع/ 1987.

- عالم الفكر، المجلد 33، يوليوز، العدد 1، سبتمبر/ 2004.

ب . الأجنبية

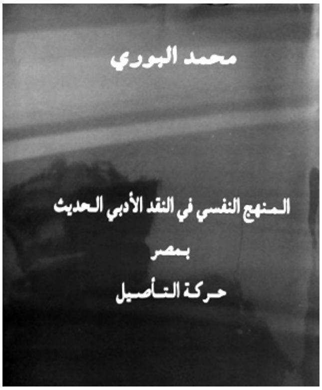
- Ducrot (Oswald) Todorow (Tzvetan), dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, éd. Seuil/ 1972.

- Yves Stalloni, Les genres littéraires, Dunod, Paris/ 1997.

قراءة في كتاب

المنهج وإشكالية القراءة في كتاب:
«المنهج النفسي في النقد الأدبي الحديث بمصر»[1]
لمحمد البوري

رضا الطاهري[2]



يتميز النقد الأدبي الحديث بتعدد مناهجه ومشاربه ومقارباته، التي تختلف في منطلقاتها ومفاهيمها، ومصطلحاتها وأدواتها الإجرائية، التي يتأسس عليها كل منهج، وهذا التعدد المنهجي أفضي لا محالة إلى تعدد أساليب تحليل الخطاب الأدبي، وهذا ما حرك الباحثين والمهتمين بالنقد إلى مقاربة المناهج، ورصد مرجعيتها، ومساهمة روادها في تطبيق أدواتها، فكثرت الدراسات عن المناهج وتطبيقاتها. ومن بين هذه المناهج المنهج النفسي، الذي اهتم به الباحثون العرب عموما، والمغاربة على وجه التحديد، ومنهم محمد البوري، الذي أغنى المكتبة المغربية بعدة مؤلفات جعلت من الظاهرة الأدبية وقضاياها موضوعا أساسيا.

ويهمنا من هذه الكتب، كتابه «المنهج النفسي في النقد الأدبي الحديث بمصر»، الذي رصد فيه نشأة وتطور هذا المنهج، ودور أقطابه في الدراسات النقدية المصرية، متجاوزا بذلك عدة دراسات، ومجيبا عن عدة أسئلة، كانت تشغل بال المهتمين بالحركة النقدية المصرية، مستحضرا فرضية حضور المنهج النفسي في النقد الأدبي، فدفعه ذلك إلى معالجة مفهوم المنهج لغة واصطلاحا، ومستعرضا مقومات المنهج النفسي، وكيفية تأصيله في الحركة النقدية بمصر، وراصدا شروط وظروف بلورة هذا المنهج النفسي بين النقاد وأساتذة الجامعة المصرية، الذين ساهموا في تأصيله وترسيخ، فكانت دراسته بمثابة إجابة عن مجموعة من الأسئلة، التي شغلت بال المهتمين بالحركة النقدية المصرية، ذات المرجعية النفسية، فما هي دواعي تأليفه لهذا الكتاب؟.

---

1 . محمد البوري، المنهج النفسي في النقد الأدبي الحديث بمصر، مطبعة بني ازنانسن، سلا/ 2011 .

2 . باحث في النقد الأدبي/ جامعة محمد الخامس/ الرباط.

يمكن أن نرجع ذلك إلى هاجس علمي ورغبة ذاتية، وإذا عدنا إلى مقدمة كتابه المذكور، نجد المؤلف يقول في الصفحة الثالثة: «ينبع الاهتمام بالمنهج النفسي في النقد الأدبي بمصر، من إدراك عميق لأهمية المنهج في النقد، ما دام تطور النقد الأدبي في جوهره تطورا للمنهج، قبل أن يكون تطورا لنتائج التحليل (...) ويتجاوب هذا الاهتمام مع هواجس عصرنا الثقافية، فالربع الأخير من القرن العشرين يكاد أن يكون مرحلة الوعي النظري بإشكالية المنهج في النقد الأدبي العربي الحديث، إذ أصبحت هذه الإشكالية فيه الشغل الشاغل، لمختلف شرائح المثقفين»[1].

لقد كان البوري من بين المثقفين الذين شغلتهم إشكالية المنهج، حتى أنه كان موضوع أطرلاوحته الجامعية التي هي أصل هذا الكتاب الذي نجعله موضوع قراءتنا. فما هي دلالة عنوانه؟ وما القضايا التي يثيرها المؤلف في الكتاب؟.

يبدو أن المخل الأساسي والملائم لتشريح دلالة العنوان يمر من التعرف عبر الرؤية السيميائية ونظريات القراءة والتلقي، التي أولت عناية كبيرة لدلالة العنوان، على اعتبار أنه مكون أساسي، ومفتاح إجرائي في التعامل مع النص، أو الكتاب في بعده الدلالي والرمزي، وهو يشكل أول عتبة تواجه القارئ قبل ولوجه عالم النص، فهو يضيئ عتماته، ويهيئه لفهم مضمونه وخصائصه الفنية، وتفكيك البنيات التركيبية والدلالية.

إن عنوان الكتاب يتكون من عنوان رئيس ينحصر هو: «المنهج النفسي في النقد الأدبي الحديث بمصر»، وآخر فرعي هو: «حركة التأصيل»، وهو في مستواه التركيبي عبارة عن جملة اسمية تفيد الإخبار والتقرير، وفي مستواه الدلالي يشكل منطلقا ضروريا لتحديد وظيفته، لأن المؤلف أراد من خلاله حصر حقل المنهج المقصود في الدراسة، وتصبح وظيفته تبعا لذلك هي كشف غرض الكاتب، من خلال تحديد هوية العمل، وتعيين مضمونه، وإبراز قيمته، التي تبلور دلالة موجهة تصب في اعتبار هذه الدراسة عملا نقديا، يتناول منهجا محددا هو المنهج النفسي، على مستوى التأريخ والتنظير والتطبيق في الأدب الحديث بمصر،

إن الموضوعة المركزية في هذا الكتاب تنهض على تقديم تصوره ووجهة نظره في دور وظيفة المنهج النفسي في النقد الأدبي الحديث، دون إغفال أصوله ومرجعياته الغربية، وكيفية تأسيسه وتأصيله في النقد الأدبي الحديث بمصر، وقد تجاوب مع موضوعه بطريقة ممنهجة، إذ حدد محاوره الكبرى، التي جسدت هاجس بحثه ودراسته، التي أعلن عنها في تمهيد كتابه حين قال: «حاولنا في هذا الكتاب أن نحدد مفهوم المنهج بدقة أولا، وأن نصف مقومات المنهج النفسي بتركيز ثانيا،

1 . المنهج النفسي في النقد الأدبي الحديث بمصر، ص 3.

وأن نتتبع حركة تأصيلية واتجاهاتها ومجالاتها بتوسع ثالثا، وذلك في مصر خاصة، بخصوبة حركة تأصيل المنهج النفسي»[1]. وهذا ما التزم به البوري، إذ حصر محاور بحثه في فصلين كبيرين، خصص الأول لبسط «مفهوم المنهج ومقومات المنهج النفسي»، وذلك من خلال خمسة مباحث، استعرض من خلالها المفهوم وأحاط به من جميع جوانبه، ووضح دلالته اللغوية والاصطلاحية، وحدد أنواعه وأدواته الإجرائية، حسب الحقل المعرفي الذي يُوظف فيه. كما تناول مقومات المنهج النفسي، ثم إلى أشار إلى منطلقات هذا المنهج، ووصف إجراءات وطرائق التحليل، في إطار علاقة النقد الأدبي بالعلوم الإنسانية، ثم شرح أهداف المنهج النفسي ومرجعياته، ومجالاته وأدواته في التعامل مع الظاهرة الأدبية[2]. أما مرجعيات هذا المنهج فلخصها في ثلاث: إحداها أدبية،صاغتها نظرية الأدب عبر تاريخها الطويل، وتطوراتها النوعية، وثانيها سيكولوجية قدمها علم النفس بعد أن أصبح علما، وصارت له حقوله ومناهجه، وثالثها تاريخية كان لها أثرها على بلورة تصور نقدي، وتحول ذلك إلى ثمرة نتيجة تلاقح أدبي ذي مناهج متطورة بعلم نفس له اختصاص واضح، وكيان علمي مستقل[3]. في حين لخص المؤلف مجالات المنهج في ثلاثة عناصر رئيسة متداخلة في النقد الأدبي،هي دراسة المبدع، ودراسة الإبداع، ودراسة التلقي،ودور المنهج النفسي وكيفية التعامل معها[4]. أما إجراءاته فيعتمد على طريقة أساسية، تقوم على الوصف والتحليل والتفسير، من خلال إجراءين: أحدهما يقوم على الاتجاه من الشخصية المبدعة إلى إنتاجه، وثانيهما ينطلق من النص إلى الشخصية المبدعة.

لتكون خلاصة هذا الفصل استنتاجات تعكس جوهر ما طرحه في كل المحاور، وهي:

1- استفادة المنهج النفسي في النقد الأدبي، من تراكم نظري وتطبيقي، قد مكن النقاد من صياغة إجراءات عملية مع المبدعين والإبداعات، ومع عملية التلقي.

2- اعتبار الإجراءات السابقة وسيلة انتقائية تتجاوب مع اقتناع وتوجه كل ناقد داخل دائرة المنهج النفسي.

3- تسخير المنهج النفسي في دراسة المبدع والإبداع والتلقي، مما ضمن له الطابع الأدبي النقدي.

ومن خلال هذه الخلاصات والاستنتاجات التي حددها المؤلف في هذا الفصل، قرر في نهايتها بكل اطمئنان علمي ما يلي:

1 - المنهج النفسي، ص 5.

2 . نفسه، ص 19.

3 . نفسه، ص 39.

4 . نفسه، ص 120.

أولا: رأى أن المنهج النفسي في النقد الأدبي الحديث قائم بذاته، له أهدافه الواضحة، ومرجعياته الخصبة، ومجالاته الدقيقة، وإجراءاته المحددة، وأنه يستهدف وصف وتحليل وتفسير مختلف مكونات الظاهرة الأدبية من المبدع إلى المتلقي،مرورا بالإبداع[1].

ثانيا: اعتبر المنهج النفسي في النقد الأدبي مدين للخلفية المعرفية، وعلم النفس، وللاتجاه العلمي في النقد الأدبي.

ثالثا: أكد على أن المنهج النفسي في النقد الأدبي قد عرف نموا وتطورا مطردا، معللا ذلك بأنه لم يظهر في بدايته كاملا، إذ اكتمل تنظيرا وتطبيقا بشكل تدريجي.

رابعا: دعا إلى استحضار ظروف نشأة وتطور المنهج النفسي في الغرب، أثناء الحديث عنه في النقد الأدبي الحديث بمصر.

أما الفصل الثاني من الكتاب، فخصصه البوري لمعالجة «المنهج النفسي في مصر»، مستهلا حديثه بالمراحل التي قطعها هذا المنهج بمصر، على مستوى التأسيس والتأصيل من خلال مرحلتين أساسيتين هما: مرحلة التمهيد والتوجيه، ومرحلة التعريف والتأصيل.

ففي المرحلة الأولى أرخ المؤلف للنهضة الأدبية المصرية التي ظهرت بوادرها في القرن التاسع عشر، وبلغت أوجَها –في نظره– في القرن العشرين، بفضل تحولات سياسية واقتصادية وثقافية،صنعتها أحداث كبرى، أدت إلى ظهور تيارين نقديين، حصرهما في: تيار البعث والإحياء النقدي، الذي ينطلق من التراث العربي النقدي، ثم تيار تجديدي يعتمد أساسا على المنجزات النقدية الأدبية الغربية[2].

ونجد المؤلف في مرحلة التمهيد والتوجيه قد أثار مجموعة من الأفكار، يمكن تلخيصها فيما يلي:

1- إن النقاد الرواد حين دعوا إلى التجديد، واعتماد العلوم الإنسانية الحديثة، مثل علم النفس وعلم الاجتماع في الدراسة والنقد، كان هدفهم هو «علمنة» النقد العربي الحديث.
2- إن حركة البعث والإحياء النقدية في نظر المؤلف قد استفادت من التراث النقدي العربي، وأبانت عن ظهور أبعاد نفسية، في اهتمامات النقاد العرب القدماء.
3- إن حركة التجديد حاولت في نظره، تقديم تعريف حديث ودقيق للنقد الأدبي، مثل محاولة مدرسة الديوان، إذ أظهرت فيه طبيعة الإبداع الأدبي الموسوم بما هو نفسي، والاهتمام بشخصية الأديب وبأدبه، والعلاقة بينهما أولا، وبين عصر الأديب من جهة ثانية.

---

1 . نفسه، ص 135.

2 . نفسه، ص 139.

4- إن الصراع النقدي بين المحافظين والمجددين، ساهم في ترويج كثير من مقولات نظرية الانعكاس الأدبية، حول التعبير عن الذات والصدق، مما دفع النقاد إلى الاهتمام المتزايد بالأبعاد النفسية في الإبداع والنقد.

5- استفادة أساتذة الجامعة المصرية من الثقافة الغربية، ومن الحركة النقدية، فكانت لهم مساهمة فعلية في تطوير قواعد النقد الأدبي والدراسة الأدبية، ودعم الاتجاه العلمي في النقد الأدبي العربي الحديث، واعتماد العلوم الإنسانية في النقد الأدبي، خاصة علم النفس وعلم الاجتماع.

أما في مرحلة التعريف والتأصيل، فالمؤلف أكد على أن هذا المنهج أصبح مؤصلا وشاملا، وأن أصوله ومبادئه ومنطلقاته قد تحددت، وأن أهدافه وإجراءاته وخصائصه صارت متميزة عن غيره من المناهج[1]، وأنه فرض نفسه منذ الثلاثينيات إلى اليوم، ثم سعى إلى بسط اتجاهاته التي حصرها في اتجاهين مستقلين ومتفاعلين:

الاتجاه الأول: يكشف فيه المؤلف عن الاتجاه الأدبي، الذي ساهم في تشكيله مجموعة من الأقطاب منهم: أمين الخولي، ومحمد خلف الله، وأحمد الشايب، وحامد عبد القادر، ومحمد النويهي، وسيد قطب، وعز الدين إسماعيل، وسامي الدروبي، وشوقي ضيف... وقد تميزت كتاباتهم في نظره بتعدد أشكالها، و بتنوع مستويات تطبيقهم للمنهج النفسي. ومن الخلاصات التي استخلصها البوري من خلال كتابات هذا الاتجاه، ومن التنظيرات التي صاحبتها،أنها تبلور حركة متكاملة، كانت غايتها توظيف المنهج النفسي، وتسخيره للدراسات الأدبية، وترويجه في تحديث النقد العربي الحديث، وتفعيله بين المختصين وعموم القراء. إلا أن ذلك لم يمنع المؤلِّف من الكشف عن بعض عيوب المنهج النفسي عند هذا الاتجاه، وقصوره في دراسة شخصيات الأدباء القدامى، وضعفه من خلال تعامل مطبقيه مع النظريات والمفاهيم السيكولوجية بانتقائية، حين انتقلوا من الأدب إلى علم النفس مباشرة، وقفزوا على التراكم العلمي الذي خلفه هذا المنهج في تطبيقاته النقدية بالغرب.

الاتجاه الثاني: تحدث فيه المؤلف عن الاتجاه السيكولوجي، وحدد أقطابه، وبسط مواقفهم، وأكد على أن رواده كانوا يلتمسون نشر ثقافة سيكولوجية رصينة عند ما تناولوا الإبداع الأدبي، ومادته الأدبية، واستحضروا المفاهيم والنظريات السيكولوجية عند دراستهم للأجناس الأدبية، ثم ذكر من أعلام هذا الاتجاه كيوسف مراد، ومصطفى سويف، وعبد الحميد حنورة، وشاكر عبد الحميد، وعبد الستار إبراهيم، وعلي عبد المعطي، وأنيس فهمي، ملخصا مجالات هذا الاتجاه في:

1- مجال التنظير السيكولوجي،ونشر الثقافة النفسية.

2- مجال دراسة الأسس النفسية للإبداع الفني في الأجناس الأدبية.

1 . نفسه، ص 172.

3- مجال دراسة عملية الإبداع الفني،والتجليات السيكولوجية في الإنتاج.
4- مجال دراسة عمليات تلقي الإبداعات الفنية والأدبية السيكولوجية[1].

وقد توصَّل المؤلف في نهاية دراسته لهذا الاتجاه السيكولوجي، إلى أن دراسة الأدب عند هذا الاتجاه تتميز بالتكامل والتفاعل والخصوبة، لأن رواده في نظره قد زاوجوا بين التحليلات النظرية والدراسات التطبيقية، وساهموا في تأصيل المنهج النفسي في النقد الأدبي العربي الحديث بمصر. كما أكد أنهم اقترحوا أطروحات ومفاهيم سيكولوجية أدبية ونقدية لمعالجة كثير من الظواهر الإبداعية.

ورغم إشادته بإيجابيات هذا الاتجاه، فإنه لم يغفل الجانب السلبي فيه، إذ استعرض نواحي قصوره السيكولوجي، وعدم توسعه في دراسة كل مكونات الأجناس الأدبية التي درسها، وأرجع المؤلف ذلك إلى سببين اثنين:

أولهما: تركيز الدراسات المنجزة على العمليات الإبداعية، وليس على الإبداعات نفسها، مما جعل هذه الدراسات تميل إلى مقاربة شخصية المبدع أكثر من إبداعه.

وثانيهما: طبيعة تخصص القائمين بهذه الدراسات السيكولوجية، تعكس أنهم انطلقوا من علم النفس إلى دراسة الأدب، من خلال انتقاء النظريات السيكولوجية التي تسعفهم في الدراسة، دون التقيد بجميع أسس وأدوات المنهج النفسي.

وهاتان الملاحظتان تمثل جوهر عيوب المنهج النفسي، لأن رواد هذا الاتجاه تأثروا بالثقافة النقدية الغربية التي أغوتهم بتطبيقاتها أحيانا دون استيعابها بشكل جيد.

كما استنتج المؤلف من خلال قراءته التحليلية التركيبية لمصادر حركتي التمهيد والتوجيه، والتعريف والتأصيل، أنها تتأسس على أربع نقط جوهرية هي:

1- إن هذين الاتجاهين أبرزا المكونات الأساسية للظاهرة الأدبية، من خلال المنظور النفسي، انطلاقا من: المبدع، والإبداع، والتلقي.
2- إن المرجعية النظرية التي سخرها الاتجاهان في دراسة العمل الأدبي، كانت مطبوعة بالانتقائية والتوفيقية، وتجاهل المرجعيات التاريخية للمنهج النفسي، في أصوله الغربية، وخاصة في الجانب التطبيقي.
3- إن التحديد الإجرائي العملي لممارسة هذا المنهج عند هذين الاتجاهين، كان تحديدا نظريا ضعيفا.
4- كانت أهداف المنهج النفسي في النقد الأدبي الحديث بمصر واضحة في أذهان ممارسيه الذين

1 . نفسه، ص 332.

كانوا يتوخون تجديد النقد العربي الحديث، باعتماد وتوظيف منهج أدبي نقدي يتجاوز المنهج التراثي التاريخي، والمنهج التأثري الانطباعي.

وبناء على خطة عمله، التي سار عليها المؤلف في معالجة مباحث الفصل الأول والثاني، يمكن أن نتساءل: ما هو المنهج الذي تبناه في دراسته؟

إذا تأملنا طريقة عرض محاور الكتاب، نجد المؤلف قد توسل بالمنهج التاريخي في دراسته لمختلف مراحل المنهج النفسي، إذ ربط ظهوره وتطوره بسياقه التاريخي في الغرب وفي مصر، ويتضح ذلك فيما عرضه من مباحث في الفصل الأول عن مرجعيات المنهج النفسي، ومجالاته وإجراءاته. وفي الفصل الثاني حين ركز على مرحلة التمهيد والتوجيه، التي ظهرت بوادرها في القرن التاسع عشر، وازدهرت في القرن العشرين، مع التحولات السياسية والاقتصادية والثقافية، التي كانت وراء حركة البعث والإحياء، وحركة التجديد، ثم مرحلة التعريف والتأصيل للمنهج النفسي، التي تناول فيها المؤلف الاتجاه الأدبي، والاتجاه السيكولوجي، دون أن ينسى دور رواد المنهج النفسي، وأقطابه في تأصيل النقد الأدبي الحديث بمصر .

إن المؤلف اعتمد منهجا يتلاءم مع طبيعة الموضوع المبحوث فيه، حيث تمكن من الإحاطة بكل عنصر من عناصر الفصلين المذكورين، وأن الطرح الذي ذهب إليه هو طرح أكاديمي، يهدف إلى ترسيخ أهمية المنهج النفسي في الدرس النقدي، بمصر بصفة خاصة، والنقد العربي الحديث بصفة عامة.

الاشتراك في ثلاثة أعداد

■ داخل المغرب

- اشتراك الطلبة: 130 درهما
- اشتراك الأفراد: 200 درهما
- اشتراك المؤسسات: 380 درهما

■ خارج المغرب

● نسخ بالبريد الإلكتروني

1. للأفراد: 20 دولار
2. للمؤسسات: 30 دولار

● نسخ ورقية

1. للأفراد: 40 دولار
2. للمؤسسات: 70 دولار

الاشتراك التشجيعي: غير محدد

تؤدى مختلف الاشتراكات بواسطة:

- حوالة بريدية باسم مدير المجلة
- شيك، أو تحويل إلى الحساب البنكي الآتي: 1050C000301361 وكالة التجاري وفا بنك، المغرب العربي «د». أوداد اوجيه. القنيطرة. المغرب.

طبع هذا العدد بدعم من وزارة الثقافة

المساهمون في العدد :

- أحمد بوعنان
- أحمد رزيق
- أحمد العمراوي
- أسماء كريم
- بوبكر منور
- ثريا ماجدولين
- الحسين آيت مبارك
- خالد التوزاني
- رشيد سوسان
- رشيد يلوح
- رضا الطاهري
- الشرقي نصراوي
- عبد الدين حمروش
- عبد الرحمان نباتة
- لحسن بوتكلاي
- محمد الولي
- محمد لُقاح

البلاغة والنقد الأدبي مجلة فصلية علمية مُحكّمة

الملف المقترح للعدد القادم :

- الشعر المغربي الحديث والمعاصر (2) :
  محطات تاريخية ورؤى شعرية

الثمن : 38 درهما